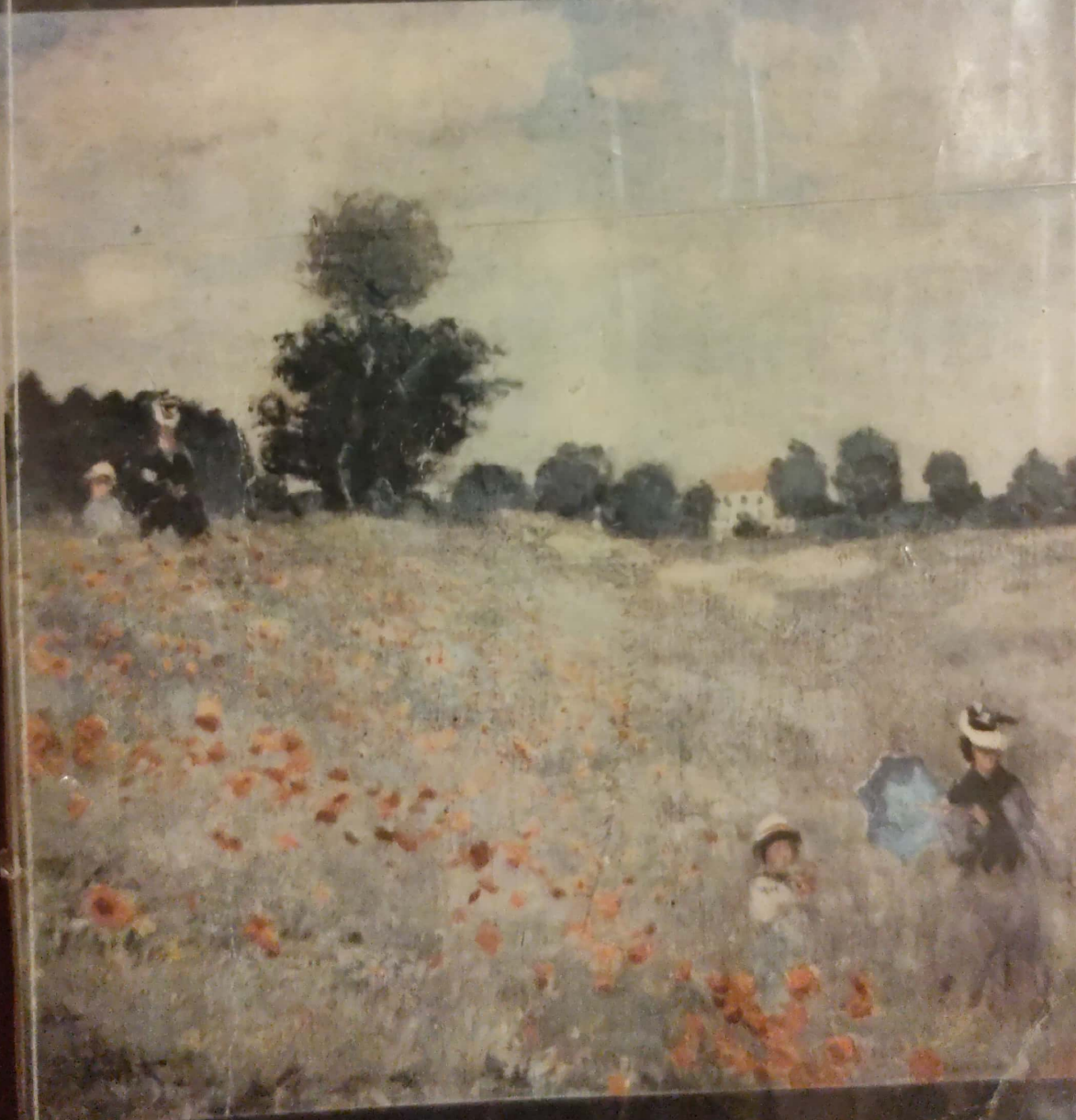
John Rewald

istoria impresionismului



Editura Meridiane

he History of Impressionism

© JOHN REWALD

Ediția originală a acestei lucrări
a fost publicată de Museum of Modern Art, New York

Scanned with OKEN Scanner

John Rewald

istoria impresionismului

Vol. I

Traducere de
IRINA MAVRODIN

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1974

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:
CLAUDE MONET
Cîmpul de maci, 1873

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

În primăvara anului 1874 un grup de pictori tineri sfidează Salonul oficial și organizează o expoziție particulară. Dacă această acțiune însemna prin ea însăși o ruptură cu vechile obiceiuri, tablourile expuse păreau, de la prima vedere, încă și mai opuse tradiției. Iată de ce reacția vizitatorilor și a criticii nu a fost deloc favorabilă acestei inovații. Artiștii erau acuzați de a fi rupt cu arta oficială numai pentru a atrage atenția publicului, și fie și numai faptul de a considera operele expuse drept niște glume inocente era socotit un semn de indulgență. Vor trebui să treacă ani de luptă și de sărăcie pînă cînd membrii acestui mic grup de pictori își vor convinge publicul măcar de sinceritatea, dacă nu și de talentul lor.

Participau la această expoziție Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, Cézanne și Berthe Morisot. Ei se deosebeau nu numai prin caracter și talent ci, într-o oarecare măsură, și prin concepții și tendințe. Dar, aparținînd aceleiași generații, trecuseră prin experiențe asemănătoare și avuseseră de înfruntat o împotrivire identică. Reuniți aproape din întîmplare, își acceptaseră soarta comună, așa cum aveau să accepte să fie numiți „impresioniști“, cuvînt inventat de un critic răuvoitor pentru a le ridiculiza strădaniile.

Cînd impresioniștii și-au organizat această primă expoziție, ei nu mai erau niște începători neîndemînateci ci oameni trecuți de treizeci de

ani și care lucrau cu rîvnă de cincisprezece ani și mai bine. Studiaseră la Școala de Arte Frumoase, ceruseră sfatul celor mai vîrstnici, discutaseră și asimilaseră diferitele curente artistice din timpul lor: clasicism, romantism, realism. Cu toate acestea, refuzaseră să urmeze orbește metodele maeștrilor atunci celebri, sau pe ale pseudo-maeștrilor zilei. Ajunseseră, dimpotrivă, datorită unor concepții noi, izvorîte din lecțiile trecutului și ale prezentului, să producă o artă cu desăvîrșire originală. Deși tentativele lor i-au șocat pe contemporani, acești pictori erau de fapt adevărații continuatori ai operelor și teoriilor înaintașilor lor. Iată de ce această nouă epocă din istoria artei, inaugurată de expoziția impresionistă din 1874, nu a fost o ecloziune bruscă a unor tendințe revoluționare, ci mai curînd punctul culminant al unei dezvoltări lente și perfect logice.

Mișcarea impresionistă nu începe deci în anul 1874. Și deși toți marii maeștri ai trecutului au contribuit, într-o oarecare măsură, la formarea acestei mișcări, originile sale imediate pot fi descoperite în modul cel mai evident în cei douăzeci de ani care au precedat expoziția istorică din 1874.

Aceștia au fost anii de gestație, perioada în care viitorii impresioniști s-au legat între ei, și-au dezvoltat vederile și s-au consacrat unei noi concepții asupra lumii vizuale. Astfel, orice încercare de a reda istoria mișcării impresioniste trebuie neapărat să înceapă cu această perioadă în timpul căreia ideile esențiale au căpătat formă, cu mult înainte ca ele să fie pe deplin exprimate. Această perioadă nu numai că se situează sub semnul celor mai vîrstnici — Ingres, Delacroix, Corot și Courbet — ci ea este mai ales dominată de tradiții rău înțelese dar despotic impuse în atelierele oficiale. Acesta este cadrul în care noua generație își va forma concepțiile. Așa se explică importanța acelor ani de debut în care Manet, Monet, Renoir și Pissarro refuză să-și urmeze profesorii, preferînd să-și caute pro-

Scanned with OKEN Scanner

priul lor drum, drum ce trebuia să ducă la impresionism.

Studiul de faţă urmăreşte evoluţia pictorilor impresionişti de la debut şi pînă la încununarea eforturilor lor în 1874, şi apoi de-a lungul celor opt expoziţii comune pe care le-au organizat. El se încheie în mod virtual cu anul 1886, în care ultima expoziţie a grupului coincide cu dispersarea definitivă a prietenilor şi cu abandonarea, mai mult sau mai puţin completă, de către ei, a impresionismului.

Vrem să consacrăm, în continuare, celor douăzeci de ani care au urmat, din 1886 şi pînă la moartea lui Cézanne, o istorie la fel de detailată a post-impresionismului.

„Mă tem că ar fi imposibil astăzi — constata recent autorul american al unui studiu asupra impresionismului — să se facă o expunere completă şi exactă, pînă în cele mai mici detalii, a evoluţiei care a avut drept rezultat prima expoziţie impresionistă... O astfel de expunere ar trebui să cuprindă cei zece ani de gestaţie, şi ne-ar plăcea să i se adauge, desigur, o expunere completă şi exactă în cele mai mici detalii a celor zece ani care au urmat, cu reuşitele şi eşecurile lor, cu succesele lor lente şi adeseori penibile, repurtate în lupta împotriva dispreţului publicului şi al criticii.“ Nimic nu ar putea defini mai bine scopul prezentului studiu care este tocmai acela de a face această „expunere completă“.

Există deja un mare număr de lucrări consacrate impresionismului, dar majoritatea lor sînt împărţite pe capitole consacrate individual diferiţilor membri ai grupului şi nu prezintă istoria întregului grup. Prima încercare de a considera simultan evoluţia diferiţilor impresionişti se datorează lui Wilenski*, a cărui carte, strălucit concepută, păcătuieşte, din nefericire, prin numeroase inexactităţi, ca şi printr-o abundenţă de detalii adesea insuficient de legate între ele. Cît priveşte nenumăratele studii consacrate diferiţilor membri

* R.H. Wilenski: *Modern French Painters*, Londra, 1940

ai grupului impresionist, ele au desigur tendința să izoleze subiectul lor particular și nu pot deci oferi decît o prezentare incompletă. Totuși, pentru a aprecia pe deplin personalitatea fiecăruia dintre impresioniști, pare a fi indispensabil să se studieze mai întîi locul lui în cadrul mișcării, aportul său particular și, de asemenea, aportul celorlalți la propria sa dezvoltare.

„Perfecțiunea este o operă colectivă, scrie Boudin; fără acesta, nici acela n-ar fi atins perfecțiunea.“ Și dacă această observație este valabilă pentru orice artist, este ușor de înțeles în ce măsură ea este aplicabilă unui grup de pictori care au învățat, au luptat, au suferit și au expus împreună. Totuși, cei care au participat la expozițiile grupului nu au fost cu toții adevărați impresioniști, în timp ce alții care nu s-au alăturat oficial grupului ar putea fi considerați ca atare. Iată de ce studiul de față se străduiește să includă pe toți cei care, mai mult sau mai puțin, sînt legați de această mișcare, sau au contribuit la formarea ei. Chiar dacă, uneori, aveau între ei unele ciocniri și erau, ca grup, dezbinați ocazional de lupte intestine, operele lor arată, adeseori mai bine decît faptele, că acești artiști urmăreau — individual sau împreună — cucerirea unei noi viziuni.

Documentarea pe care se bazează această carte se compune din următoarele elemente: din *operele* artiștilor; din *scrierile* și afirmațiile *pictorilor înșiși*; din numeroasele *mărturii directe* care oferă informații substanțiale asupra acestor pictori, a operelor, a anturajului lor etc.; în sfîrșit, din *criticile contemporane* care nu prezintă numai un interes anecdotic, ci relatează fapte importante din viața fiecărui artist, cu toate consecințele psihologice și financiare pe care acestea le implică. Citînd abundent din aceste izvoare, în loc să se mulțumească să comunice informațiile scoase din ele, autorul speră să reconstituie într-o oarecare măsură atmosfera acestei perioade, punînd pe cititor în contact direct cu textele originale.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi autorul a putut aduna o parte din documentarea necesară acestei cărţi în Franţa (l-au ajutat mai ales descendenţii lui Pissarro, Zola, Cézanne şi Berthe Morisot), el a fost desigur obligat să utilizeze în mare măsură şi publicaţiile anterioare. Se află în bibliografie o listă a acestora, însoţită de un scurt comentariu, dar trebuie să specificăm, încă de pe acum, că nici chiar izvoarele cele mai autorizate nu au fost utilizate fără a fi fost verificate.

Este evident că un istoric, explorînd o epocă pe care n-a cunoscut-o el însuşi, depinde, în exclusivitate, de izvoarele sale şi de concluziile pe care le poate trage de aici. O metodă riguros ştiinţifică ar cere deci ca fiecare frază pe care o scrie să fie însoţită de o notă care să-i explice originea. Cu toate că acest lucru este posibil, un asemenea sistem nu pare să fie deloc indicat pentru o lucrare destinată unui public larg. Iată de ce notele au fost reduse în general la simple referinţe care figurează la sfîrşitul fiecărui capitol. Pare deci necesar să informăm rapid pe cititor despre modul în care autorul s-a servit de documentare, în scopul de a-l convinge că fiecare fapt a fost verificat şi că fiecare cuvînt a fost scrupulos cîntărit. Peste tot unde autorul nu a recurs la citate directe, el oferă cititorului: a) informaţii obţinute din documente necitate; b) deducţii bazate pe fapte care nu merită să fie menţionate; c) supoziţii indicate ca atare prin utilizarea unor adverbe ca „probabil", „se pare că" etc. Deducţiile devin adesea dificile cînd diferitele izvoare se contrazic. Chiar şi investigaţiile cele mai minuţioase nu conduc în mod obligatoriu la certitudini şi autorul — puţin dispus să discute în text aceste contradicţii — este obligat atunci să recurgă la supoziţii, în cazul cînd nu se simte autorizat să formuleze concluzii. Dar întotdeauna autorul prezentei *Istorii a Impresionismului* s-a inspirat din principiile marelui istoric Fustel de Coulanges: „Istoria nu este o artă, ci ştiinţă pură. Ea nu constă din a povesti în mod plăcut sau din a discuta cu seriozitate. Ea constă, ca orice ştiinţă, din a constata

Scanned with OKEN Scanner

faptele, a le analiza, a le compara, a indica legătura dintre ele. Unica abilitate a istoricului constă în a scoate din documente tot ceea ce ele conțin și în a nu adăuga nimic din ceea ce ele nu conțin. Cel mai bun istoric este acela care respectă cel mai mult textele, care le interpretează cu cea mai mare exactitate, care scrie și chiar gîndește numai în conformitate cu ele".

Autorul datorează profundă recunoștință tuturor celor care l-au ajutat în cercetările sale. Lista directorilor și custozilor de muzee, bibliotecarilor, colecționarilor, istoricilor de artă, negustorilor de tablouri etc., atît americani cît și europeni, care i-au pus la dispoziție documente și informații, ar fi prea lungă pentru a-și găsi locul aici. Trebuie însă să menționăm asistența generoasă oferită de Galeriile Durand-Ruel din Paris și New York, care au jucat un rol atît de important în istoria impresionismului, și în ale căror arhive autorul a putut găsi informații prețioase și nenumărate fotografii. Domnul Herbert Elfers, directorul casei new-yorkeze, a fost de o curtoazie fără de margini.

Autorul datorează, de asemenea, recunoștință domnului Lionello Venturi, domnului Alfred H. Barr, Jr., domnișoarei Agnès Rindge-Claflin, domnului Meyer Schapiro și domnului Monroe Wheeler pentru încurajările și excelentele lor sfaturi, precum și doamnei Nancy Goldet-Bouwens, care i-a tradus textul*, scutindu-l de sarcina ingrată de a și-l traduce singur.

New York, decembrie 1954

* Este vorba de traducerea în limba franceză a textului *(N. red.)*

Scanned with OKEN Scanner

1855–1859

EXPOZIȚIA UNIVERSALĂ DE LA PARIS, 1855 PANORAMA ARTEI FRANCEZE.

Cînd Camille Pissarro debarcă în Franța în 1855, el sosește tocmai la timp pentru a vedea marea Expoziție Universală de la Paris, prima de acest fel care rezerva o vastă secțiune internațională artelor frumoase. Dornic să-și arate liberalismul față de industrie, comerț și arte, cel de al doilea Imperiu, de curînd instaurat, făcuse totul pentru ca această uriașă manifestare să-i reprezinte atît puterea cît și ideile progresiste. În timp ce soldații lor luptau alături în Crimeea, regina Victoria și împăratul Franței vizitau împreună impunătoarea expoziție, iar prințul Napoleon declara că acest tîrg internațional avea să contribuie la stabilirea „unor legături puternice menite să facă din Europa o singură și mare familie...“ (1). Mîndră de realizările sale și încrezătoare în destinul ei măreț, Franța părea că inaugurează o eră nouă printr-un spirit de inițiativă de o anvergură necunoscută sub defuncta regalitate a lui Ludovic-Filip, omul împotriva căruia Daumier publicase cele mai spirituale caricaturi ale sale.

Nu se putea ca tînărul Pissarro să nu constate această schimbare, el care făcuse mai mulți ani de școală la Paris înainte de a fi fost chemat de

părinți, în 1847, în insula natală Saint-Thomas din Antilele daneze. În această insulă mică, din apropierea lui Porto Rico, Pissarro lucrase ca vînzător în magazinul universal al tatălui său, dar își consacrase tot timpul liber desenului. De cîte ori era trimis în port să supravegheze sosirea vapoarelor, își lua micul carnet de crochiuri și, în timp ce înregistra mărfurile debarcate, făcea desene pe teme inspirate din viața animată a frumosului port înconjurat de munți acoperiți cu verdeață și încununați de citadele pitorești. Timp de cinci ani se zbătuse între aceste treburi umile și vocația sa. Neputînd obține permisiunea de a se dedica în întregime picturii, se hotărăște într-o bună zi să plece, lăsînd părinților săi doar cîteva cuvinte de explicație. Se îndreaptă spre Caracas, în Venezuela, însoțit de un pictor din Copenhaga, Fritz Melbye, pe care îl întîlnise pe cînd făcea crochiuri în port (2). Părinților lui Pissarro nu le mai rămîne decît să se împace cu răzvrătitul lor fiu. Tatăl său este de părere că dacă tînărul Camille dorește cu adevărat să devină artist, el ar face mai bine să se ducă în Franța spre a învăța meseria în atelierul unuia dintre maeștrii cunoscuți. Și astfel, la vîrsta de 25 de ani, Camille Pissarro revine la Paris chiar în momentul cînd operele cele mai reprezentative ale tuturor pictorilor în viață se aflau reunite într-o mare expoziție. Trimiseseră aici lucrări douăzeci și opt de națiuni, alcătuind astfel „cea mai însemnată colecție de picturi și de sculpturi ce fuseseră vreodată reunite într-o singură clădire“ (3). Contribuția franceză la această colecție, era, fără îndoială, cea mai strălucită.

Artiștii invitați să participe la această expoziție își aleseseră lucrările cu cea mai mare grijă. Pentru prima dată în istorie, li se dăduse ocazia să-și măsoare talentul nu numai cu compatrioții lor, ci și cu artiști din toate colțurile lumii. Delacroix selecționase o serie de pînze reprezentînd diferitele faze ale evoluției sale și constituind un ansamblu cum nu se mai văzuse niciodată pînă atunci, căci expozițiile particulare organizate de

Scanned with OKEN Scanner

către negustori erau încă necunoscute în acea epocă. Ingres, care, timp de douăzeci de ani, boicotase Salonul pentru că nu obținuse din partea publicului și a criticii laudele la care credea că are dreptul, consimțise pentru prima oară să participe. Această concesie se explica poate prin promisiunea guvernului de a-i acorda onoruri deosebite.

Ingres fusese cît pe ce să nu obțină una dintre pînzele sale cele mai importante, *Baia turcească*, deoarece proprietarul ei, un oarecare domn Edouard Valpinçon, refuzase să expună această comoară. Dar tînărul Edgar de Gas, fiul unui bancher prieten cu Valpinçon, fusese într-atît de indignat aflînd că colecționarul nu ținuse seama de cererea marelui maestru, încît reușise să-l facă pe acesta să-și schimbe părerea. Edgar de Gas, în vîrstă de douăzeci de ani, era tocmai pe punctul de a-și abandona studiile de drept pentru a deveni pictor. Impresionat de insistența sa, domnul Valpinçon îl duce la Ingres și îl informează pe bătrînul maestru că numai în urma intervenției acestui tînăr admirator se hotărîse să dea *Baia turcească* pentru Expoziția Universală. Ingres nu-și ascunde bucuria; cînd află că și vizitatorul său avea intenția să se consacre artei, îi spune: „Desenează linii, tinere, multe linii, din memorie sau după natură, și numai astfel vei deveni un bun artist“ (4). Edgar de Gas nu va uita niciodată aceste cuvinte.

Pare puțin probabil ca, dintre toate tablourile care îi trezeau admirația, Camille Pissarro să fi reținut cu deosebire *Baia turcească* a lui Ingres, cu atît mai mult cu cît el era mai ales interesat de peisaje. Peste cinci mii de tablouri așezate pe trei rînduri înghesuite, și chiar pe mai multe, umpleau pînă la refuz pereții, de la podea și pînă la plafon, fără să mai amintim de toate celelalte atracții, adunate în majoritatea lor în noul Palat al Industriei. Lui Pissarro, care își petrecuse atîția ani departe de mediile artistice, grandioasa expoziție din Palatul Artelor Frumoase i-a părut fără îndoială pasionantă și totodată tulburătoare,

Scanned with OKEN Scanner

pasionantă prin numărul de lucrări prezentate și tulburătoare din cauza uimitoarei diversități de concepție și stil a acestor lucrări.

Ingres expunea într-o galerie specială mai bine de patruzeci de pînze și multe desene, în timp ce rivalul său, Delacroix, domina într-un hol central cu treizeci și cinci de tablouri. În schimb Corot, pentru care Pissarro a simțit pe dată o mare simpatie, era reprezentat numai prin șase lucrări, Daubigny și Jongkind prin și mai puține încă, iar Millet nu avea în toată expoziția decît un singur tablou. Deși Charles Baudelaire proclamase foarte de curînd într-un vibrant articol triumful lui Delacroix și îl acuzase pe Ingres că este „lipsit de acel temperament energic care constituie caracteristica fatală a geniului“ (5), Pissarro va constata probabil cu oarecare surprindere că toate premiile și medaliile împărțite la închiderea expoziției vor reveni acelor pictori care, într-o mai mică sau mai mare măsură, îl urmau pe Ingres. Printre ei se aflau Gérome și Cabanel, care primesc amîndoi Legiunea de onoare; Meissonier, ale cărui prețioase scene de gen sînt recompensate cu Marea Medalie de onoare; Lehmann, elev al lui Ingres, și Couture, amîndoi profesori la Școala de Arte Frumoase, cărora li se atribuie medalii de clasa întîi (Couture o refuză pe a sa, fiindcă sperase la mai mult); apoi Bouguereau, care trebuie să se mulțumească cu o medalie de clasa a doua. Medalia lui Daubigny era de clasa a treia; Jongkind și Millet nu au primit nici o medalie, și, dealtfel, nici Courbet. Acesta, căruia juriul îi refuzase două dintre cele mai importante tablouri, construise pe cheltuiala sa, în semn de sfidare, „Pavilionul Realismului“, așezat în imediata apropiere a expoziției oficiale. Își expunea aici cincizeci de lucrări, printre care și tablourile refuzate. Dar gestul său curajos nu s-a bucurat de mare succes. Cînd Delacroix a venit să vadă cele două tablouri discutate, pe care le-a considerat îndată adevărate capodopere, el a rămas în Pavilionul lui Courbet timp de aproape o oră

Scanned with OKEN Scanner

absolut singur, deşi preţul de intrare fusese redus considerabil (6).

Una din cele două pînze refuzate era marea compoziţie ce reprezenta atelierul lui Courbet şi care purta titlul paradoxal: *Atelierul pictorului, alegorie reală, determinînd o fază de şapte ani din viaţa mea artistică.* Intenţia artistului fusese aceea de a recapitula şi grupa diferitele principii şi personalităţi care îi influenţaseră viaţa, de a reuni într-un vast ansamblu toate tipurile sociale şi ideile ce făcuseră parte din existenţa sa cu începere din 1848. Introdusese în tabloul său chiar şi portretele cîtorva prieteni ca Baudelaire, Champfleury şi colecţionarul Bruyas de Montpellier. Un nud ocupă centrul pînzei, deşi pictorul, în atelierul său şi înconjurat de o mulţime de oameni, pictează într-un mod destul de neaşteptat un peisaj aşezat pe un şevalet. Această contradicţie din compoziţie l-a uimit fără îndoială mult pe Pissarro, dar mai surprinzătoare încă erau, desigur, tuşele energice şi maniera îndrăzneaţă în care pictorul redase subiectul. Refuzînd acest tablou, membrii juriului declaraseră, după Courbet, că „trebuiau oprite anumite tendinţe picturale dezastruoase pentru arta franceză“ (7). Iar publicul aprobase tacit hotărîrea luată, abţinîndu-se să viziteze expoziţia lui Courbet. Acest public gusta clasicismul lui Ingres şi al numeroşilor săi partizani, admira eclectismul lui Couture care ştia să îmbine abil arta veneţiană cu unele elemente clasice, romantice şi chiar realiste; nu mai era cu totul ostil faţă de peisajul pur şi cumpăra lucrările lui Rousseau şi Troyon, dar părea că nu acceptă decît cu greutate măreţia lui Delacroix. Descumpănit de diversitatea curentelor artistice, nu era nici pregătit, nici dornic să admită noi posibilităţi şi nu putea să aprobe programul revoluţionar ai lui Courbet: „Vreau să transpun obiceiurile, ideile, înfăţişarea epocii mele, conform viziunii mele, într-un cuvînt, vreau să fac artă vie“ (8).

În faţa acestor probleme, Pissarro evită să ia poziţie pentru sau împotriva lui Ingres, Dela-

Scanned with OKEN Scanner

croix sau Courbet. Se pare că el nu încearcă nici chiar să se apropie de Chassériau, unul dintre cei mai buni elevi ai lui Ingres, care trecuse în tabăra lui Delacroix. (Pissarro ar fi putut ușor să-l întîlnească, căci tatăl lui Chassériau fusese consul al Franței la Saint-Thomas și avusese legături de afaceri cu tatăl său.) Pissarro preferă să se adreseze lui Corot, ale cărui armonii delicate și al cărui sentiment poetic păreau mai apropiate de propriile sale aspirații. După ce face cunoștință cu Antoine Melbye, fratele prietenului său Fritz, un pictor de marine reputat atunci, și care îi promite ajutor și sfaturi, Pissarro îi face o scurtă vizită lui Corot însuși care, conform obiceiului său, îl primește pe tînărul debutant cu foarte multă amabilitate. Corot nu acceptase niciodată elevi în adevăratul înțeles al cuvîntului, dar era întotdeauna dispus să dea sfaturi și să-și afirme convingerea că „primele două lucruri care trebuie studiate sînt forma și, apoi, valorile", adăugînd: „ele sînt, pentru mine, principalele puncte de sprijin în artă. Culoarea și execuția contribuie doar la farmecul lucrării" (9).

Dar pentru a profita de experiența lui Corot, Pissarro ar fi trebuit să-i poată arăta lucrări personale, iar el nu crease încă nimic însemnat. Se conformează deci dorințelor tatălui său și intră într-unul din acele numeroase ateliere pariziene în care artiștii găseau modele și, la nevoie, un sfat.

Cu toate că astăzi faptul că Pissarro a căutat să ia lecții de la Corot poate părea foarte firesc, atunci era nevoie de o oarecare îndrăzneală pentru a proceda astfel. Lucrările lui Corot nu erau încă deloc apreciate; mulți nu vedeau în ele decît crochiurile unui amator incapabil să deseneze chiar și un copac și ale cărui portrete erau „peste măsură de mediocre". Un critic pretindea chiar că partizanii acestui pictor se recrutau dintre cei care, neștiind nici să deseneze și nici să picteze, sperau să-și facă faimă ușor, înrolîndu-se sub steagul său (10).

Scanned with OKEN Scanner

„Uşor", adică preconizînd un studiu al naturii aşa cum îl practicau de douăzeci şi cinci de ani pictorii din Barbizon în acest mic sat aşezat la marginea pădurii Fontainebleau. Dragostea lor pentru natură şi dispreţul faţă de subiectele istorice sau anecdotice lipsiseră publicul de ceea ce el prefera să găsească într-un tablou: o istorioară povestită de către pictor. În adevăr, publicul nu era deloc dispus să se mulţumească cu frumuseţea culorilor, cu poezia naturală a arborilor, stîncilor, a colibelor şi potecilor care făceau ca Barbizonul să le apară atît de atrăgător pictorilor săi. Dacă Pissarro şi-ar fi cumpărat o lucrare despre Fontainebleau, care tocmai apăruse în 1855, ar fi găsit aici următoarea declaraţie făcută fără ocolişuri de Paul de Saint-Victor, unul dintre cei mai cunoscuţi scriitori ai vremii: „Ne place mai mult *lucus*-ul sacru cutreierat de fauni decît pădurea în care muncesc tăietorii de lemne, mai mult izvorul grecesc unde se îmbăiază nimfele decît balta flamandă în care se bălăcesc raţele; iar păstorul pe jumătate gol care, cu a sa bîtă virgiliană, îşi mînă berbecii şi caprele pe drumurile georgice ale lui Poussin ne place mai mult decît ţăranul care urcă, fumîndu-şi pipa, pe cărăruia lui Ruysdael" (11). Acest comentariu l-ar fi făcut pe Pissarro să înţeleagă de ce Millet nu avea la Expoziţia Universală decît o singură pînză, căci deşi subiectele acestuia păreau romantice în comparaţie cu cele ale lui Courbet, ele dovedeau un interes sentimental pentru viaţa de la ţară care părea de netolerat oamenilor aşa-zişi distinşi şi de gust. „Este, declara contele de Nieuwerkerke, director imperial la Bele-Arte, o pictură de democraţi, adică făcută de nişte oameni care nu-şi schimbă rufăria şi care vor să se impună societăţii înalte; această artă îmi displace şi mă dezgustă" (12).

Pissarro, nesimţind nici un fel de dezgust nici pentru Millet şi nici pentru Corot, nu era desigur atras de Şcoala de Bele-Arte pe care o controla chiar Nieuwerkerke. Se pare că a lucrat în mai multe ateliere, ca acela al lui Lehmann,

Scanned with OKEN Scanner

elev al lui Ingres, dar nu a zăbovit în nici unul. Totuşi legăturile sale cu diferiţii maeştri şi cu elevii lor i-au permis să afle foarte curînd toate legile scrise şi nescrise ale vieţii artistice din Franţa, a căror cunoaştere era un factor atît de important în cariera pe care şi-o alesese. Căci arta era o carieră ca oricare alta, comparabilă mai ales cu viaţa militară, la fel de riguros guvernată de legi care permiteau o avansare sigură, oferind ca supreme recompense renumele şi bogăţia, o înaltă poziţie socială şi influenţă. Povestirile emoţionante din *Viaţa de boem* de Murger nu înfăţişează decît un aspect al vieţii de artist, şi deşi tînărul american Whistler, sosit la Paris în acelaşi timp cu Pissarro, se aruncă plin de entuziasm într-o existenţă demnă de autorul său preferat, studenţii „serioşi“ ştiu că drumul spre glorie, departe de a trece prin mansardele romantice, străbate mai curînd atelierele severe ale Şcolii de Bele-Arte. Aici elevii erau pregătiţi, prin conferinţe plicticoase şi cursuri insipide, să urce scara perfecţiunii, care duce de la menţiunile onorabile la medalii, de la premiul Romei la achiziţionarea de tablouri de către stat şi, în sfîrşit, de la comenzile făcute de guvern la alegerea în Academia de Bele-Arte.

Această Academie de Bele-Arte, una dintre secţiile Institutului, cîrmuia în Franţa artele. Dintre membrii săi se alegeau profesorii de la Şcoala de Bele-Arte şi directorii Academiei Franceze de la Roma, adică aceia care aveau misiunea de a învăţa noile generaţii. În acelaşi timp, Academia controla juriul care hotăra primirile şi recompensele la Saloanele bienale, luîndu-şi astfel dreptul de a exclude din toate aceste expoziţii pe artiştii care nu corespundeau cerinţelor sale. Prin influenţa sa pe lîngă directorul de la Bele-Arte, Academia participa de asemenea la hotărîrile privind cumpărarea de tablouri pentru muzee şi pentru colecţia personală a împăratului, precum şi la atribuirea de comenzi pentru decoraţii murale. Prin toate aceste hotărîri, Academia favoriza desigur pe elevii săi cei

Scanned with OKEN Scanner

mai supuși, care la rîndul lor deveneau obiectul favorurilor acelui public ce vede în medalii și premii o dovadă de talent.

Concepțiile artistice pe care se întemeiau metodele academice erau acelea pe care le pusese în lumină școala lui David cu o jumătate de secol mai înainte, modificate, fără să devină însă astfel mai suple, de către cel mai celebru elev al acestuia: Ingres. În 1855, an cînd Pissarro sosește la Paris, Ingres era membru al Academiei de treizeci de ani. Acest om ciudat și trufaș, care avusese el însuși de suferit la începutul carierei din pricina rigidității principiilor profesorului său, adoptase acum o atitudine la fel de intolerantă. Refuzînd să țină seamă de legile naturale ale evoluției, neadmițînd din trecut decît pe artiștii pe care îi admira, disprețuindu-l pe Rubens și prin urmare și pe Delacroix, Ingres persista în idealul său clasic fără cel mai mic respect sau interes pentru încercările acelora care aleseseră alte căi, neîntrebîndu-se niciodată dacă propriile sale concepții mai corespundeau epocii. Chassériau, într-o ultimă discuție cu fostul său profesor, fusese surprins găsindu-l fără nici un fel de înțelegere față de ideile și schimbările ce se produseseră în artă. „Nu cunoaște deloc poeții din ultimul timp" (13), constată acesta.

În ciuda unor convingeri destul de puternice pentru a-i da forța să-și îndrumeze tiranic elevii, Ingres se dovedise a fi un profesor mai curînd mediocru. Geniul său nu putea să se exprime decît prin afirmații care excludeau orice replică, nerăbdarea și îngustimea sa de vederi refuzînd întotdeauna orice discuție (14). Discipolii săi căutaseră deci mai mult să-l imite decît să-l înțeleagă. Înșiși adepții lui recunoșteau defectele școlii sale, și cei pe care admirația nu-i orbea îl acuzau pe față de a fi eșuat cu totul. „Putem spune, scria Baudelaire, că școala sa a fost despotică și că a lăsat în pictura franceză o urmă dureroasă. Un om încăpățînat, înzestrat cu unele calități prețioase, dar hotărît să nege utilitatea celor pe

Scanned with OKEN Scanner

care nu le are, și-a atribuit gloria extraordinară, excepțională de a stinge soarele" (15).

Instruindu-și discipolii în spiritul a ceea ce pentru el era tradiția lui Rafael, Ingres îi sfătuise să-și copieze modelele *pur și simplu*, și să nu uite niciodată că un obiect bine desenat este totdeauna și îndeajuns de bine pictat. Proclama fără încetare superioritatea liniei asupra culorii, afirmație care-i făcea pe discipolii săi să-și considere picturile drept niște desene colorate și să găsească că peisajele lui Corot sau compozițiile lui Delacroix sînt „rău desenate" pentru că figurile și obiectele din tablourile lor nu erau minuțios conturate. Pentru elevii lui Ingres, corectitudinea desenului devenea un scop în sine, un „contur nobil" putînd să justifice lipsa de inspirație, execuția slabă, coloritul tern. În absența oricărei legături personale cu idealul clasic pe care maestrul lor îl admira, se mulțumeau să agrementeze tradiția clasică cu o concepție anecdotică dintre cele mai mediocre. Cu prilejul Saloanelor tocmai acest amestec de virtuozitate găunoasă și de platitudine fermeca un public avid de anecdotă. Acești artiști nu erau conduși nici de emoția în fața naturii și nici de observarea vieții. Numai *după* ce își aleseseră subiectul, puneau modelele să le pozeze pentru figuri și se dedau la cercetări savante, în scopul de a fi perfect lizibili și „veridici" pînă în cel mai mic detaliu. Totuși, după cum spunea Delacroix, lucrările lor nu conțineau nici măcar o fărîmă din acea veridicitate care vine din suflet (16).

Chiar Ingres deplora deschis această stare de lucruri. „Salonul înăbușă și corupe sentimentul a ceea ce este nobil și frumos, spunea el; artiștii expun aici mînați de momeala cîștigului, de dorința de a se face cu orice preț remarcați prin pretinsul succes al unui subiect excentric capabil să facă efect și să ducă la o vînzare avantajoasă. Salonul nu mai este, de fapt, decît un magazin de vîndut tablouri, un bazar plictisitor prin numărul enorm de obiecte și unde în locul artei domnește industria" (17). În semn de protest,

Scanned with OKEN Scanner

Ingres nu numai că se abţinuse să expună la Salon, ci refuzase chiar să facă parte din juriu. Totuşi el nu înţelesese că propriul său exclusivism şi înăbuşirea necruţătoare a tendinţelor individualiste făcuseră ca artiştii din noua generaţie să aibă concepţii şi mijloace de exprimare atît de uniforme, încît numai subiectul le mai permitea să introducă în opere o notă personală. Toate tablourile expuse la Salon fiind concepute şi executate după aceleaşi reguli, o lucrare nu se mai putea de fapt deosebi de o alta decît prin subiect, ceea ce îi silea pe pictori să-şi concentreze toate eforturile asupra acestuia. Ceea ce nu l-a împiedicat pe Champfleury, prietenul lui Courbet, să sublinieze mediocritatea expoziţiilor unde o virtuozitate uniformă făcea ca două mii de tablouri să pară executate de aceeaşi mînă (18).

Ingres avea perfectă dreptate cînd spunea că Salonul era „un magazin de vîndut tablouri“: mulţi artişti cunoscuţi nu-şi mai dădeau nici chiar osteneala să expună, nemaiavînd nevoie să-şi caute clientela. Totuşi acest fapt în sine nu ofensa cîtuşi de puţin demnitatea artei, căci artiştii trebuie să trăiască din munca lor, iar Salonul, dat fiind situaţia politică şi economică, devenise un loc firesc pentru vînzarea de tablouri. Franţa cunoscuse, de la începutul secolului, cel puţin cinci forme de guvernămînt şi tot atîţia suverani. Inevitabilele ascensiuni şi căderi ale favoriţilor, ce însoţeau fiecare schimbare, nu modificaseră numai condiţiile materiale ale multor artişti, ci afectaseră mai ales situaţia aristocraţiei, din care, firește, se recrutau mecenaţii. Pentru a compensa această pierdere, artiştii se îndreptaseră spre noua burghezie, pe care o găsiseră dispusă să se intereseze de arte şi să cumpere tablouri, cu atît mai mult cu cît existenţa efemeră a diferitelor regimuri şi vremurile incerte favorizau plasamentul micilor obiecte cu valoare sigură. Datorită Salonului pictorii se puteau face cunoscuţi, puteau să-şi asigure reputaţia cu ajutorul presei şi să vină în contact cu acel public larg din care se recrutau noii cumpărători. Aceş-

Scanned with OKEN Scanner

tia erau însă lipsiţi de orice educaţie artistică, mulţumindu-se cu ceea ce plăcea ochiului şi inimii: nuduri frumoase, anecdote sentimentale, subiecte religioase, fapte eroice, flori al căror parfum aproape îl puteai „respira", scene patriotice şi povestiri înduioşătoare. Era firesc ca peisajul pur să fie socotit un subiect inferior; pictorii de tablouri cu subiecte anecdotice îşi concentrau eforturile asupra personajelor, lăsînd fondul peisagistic pe seama unor pictori specializaţi în a picta munţi şi nori. Criticii înşişi, în articolele lor, se ocupau mai ales de subiect, şi mai curînd descriau tablourile decît făceau aprecieri asupra lor. Théophile Gautier, unul dintre criticii cei mai influenţi ai epocii, îi reproşa unui artist că reprezintă un porcar cu porcii săi în loc să acorde „mai multă importanţă compoziţiei" pictîndu-l pe Fiul risipitor ce-şi mînă porcii (19).

Ingres ar fi putut foarte bine să combată aceste concepţii greşite, dar, steril ca profesor, el se dovedise a nu avea nici calităţile unui şef de şcoală. În loc să se alăture forţelor sănătoase şi progresiste ale romantismului împotriva asaltului tot mai puternic al mediocrităţii, nu văzuse primejdia decît în romantism. Nu putea să-i ierte lui Delacroix că a părăsit „canonul clasic al figurii omeneşti", că a renunţat la folosirea sistematică a nudului, că neagă superioritatea draperiilor antice, că nu se încrede în reţetele academice şi că favorizează individualismul şi libertatea nu numai în ceea ce priveşte concepţia ci şi în ceea ce priveşte execuţia. Vedea cu oroare cum sentimentul cîştigă teren în dauna raţiunii şi pe Delacroix participînd la luptele politice, glorificînd baricadele sau războiul grec pentru independenţă, în timp ce el, Ingres, menţinea „puritatea" artei, pictînd scene din trecut sau portretele — urmărind asemănarea cea mai riguroasă — diferiţilor monarhi şi ale clienţilor săi bogaţi. Nu este deci de mirare că nu şi-a dat seama că rivalul său a introdus în Şcoala de Bele-Arte toate elementele de care el era lipsit: imaginaţia şi vitalitatea, dragostea de acţiune şi de cu-

Scanned with OKEN Scanner

loare, un viu interes față de toate manifestările vieții. Dimpotrivă, Ingres și adepții săi făceau tot ce le sta în putință pentru a-l înlătura pe Delacroix din toate locurile de unde ar fi putut să exercite o influență. Mai mult chiar, la un moment dat Delacroix a fost chemat de Ministrul Artelor, care i-a dat să înțeleagă că trebuie fie să-și schimbe stilul fie să renunțe la perspectiva de a-și vedea operele achiziționate de către stat.

Delacroix își pusese candidatura la Academie de șase ori și de fiecare dată locul vacant fusese acordat unei nulități. Și deși Ingres nu poate fi socotit direct răspunzător de ostracizarea de care Delacroix a avut parte, el a jucat totuși un anume rol în crearea atmosferei de intoleranță manifestată tot mai mult de Academie. O singură dată amenințase că își va da demisia, atunci cînd juriul respinsese un tablou al elevului său preferat, Jules Flandrin, dar niciodată nu și-a exprimat nemulțumirea de a-l vedea pe Delacroix înlăturat pe nedrept. Ingres a continuat neobosit lupta dusă de clasicism împotriva romantismului, de linie împotriva culorii. Această luptă va fi timp de mulți ani principalul subiect de discuție pretutindeni unde se întîlneau pictorii. Cînd Paul de Saint-Victor l-a prezentat în atelierul lui Chassériau pe vărul său John La Farge, de curînd debarcat din America, acesta a rămas uimit cînd i s-a pus imediat întrebarea, ca și cum această chestiune ar fi fost esențială, dacă este de partea lui Ingres sau a lui Delacroix (20).

Pînă și cei care erau departe de Paris aflau, datorită caricaturilor și articolelor din jurnale, „cît de înflăcărate sînt disputele dintre partizanii lui Ingres și adepții fanatici ai lui Delacroix“ (21). Artiștii, colecționarii și criticii erau împărțiți pe față în două tabere dușmane, atițate una împotriva celeilalte de adepții celor doi pictori. „Ingres “ și „Delacroix“, scriau frații Goncourt, erau cele două *strigăte de luptă* din domeniul artei (22).

Scanned with OKEN Scanner

Delacroix se consacra totuși pe de-a-ntregul artei sale, lăsînd răspîndirea propriilor sale idei pe seama admiratorilor săi, recrutați dintre scriitorii și artiștii din noua generație, cu care, dealtfel, avea puține legături personale. John La Farge remarcă cu surprindere că singuraticul maestru „era cunoscut de tineri numai de la distanță". „Atelierul său era deschis tuturor celor dornici să-l vadă, dacă erau pictori tineri... Totuși, simțeam un fel de văl între el și noi și puțini dintre noi aveam curajul de a îndrăzni altceva decît să-i prezentăm în răstimpuri omagiul nostru" (23). Pissarro se pare că nu a avut nici măcar această îndrăzneală, deși fără îndoială el nu era indiferent față de arta lui Delacroix, simțind desigur, ca atîția alții, puterile ei dătătoare de viață, în contrast cu virtuozitatea rece a maeștrilor de la Școala de Bele-Arte: Lehmann, Picot și Dagnan. În diferitele ateliere frecventate de Pissarro, spiritul lui Ingres domnea în mod absolut, cu toate că teoriile sale încep să fie tot mai violent atacate. „Cum procedează un profesor cînd predă desenul după metoda clasică? întreabă unul dintre adversarii Școlii de Bele-Arte. El prezintă mai întîi elevilor siluete, adică așa-numitele «desene de contur», pe care îi obligă să le copieze mecanic. Ochiul... începe să se obișnuiască greșit, și anume să nu mai realizeze diferitele planuri, văzînd în obiectul ce urmează a fi reprezentat doar o suprafață plată mărginită de un contur... În ce mai constă încă învățătura primită la Școala de Bele-Arte? Ea se mărginește să-i oblige pe tineri să copieze ceea ce numim în chip obișnuit un nud, adică un trup gol, luminat totdeauna în același fel și așezat în același loc, într-o poziție care ar putea fi socotită drept o tortură plătită cu ora" (24). Numai după mai mulți ani de asemenea studii, elevii căpătau dreptul să picteze, iar subiectele istorice pe care trebuiau atunci să le trateze nu aveau nici o legătură cu propriile lor experiențe vizuale, cu viața care îi înconjura. „Li se

Scanned with OKEN Scanner

predă frumosul așa cum li s-ar preda algebra", spunea Delacroix cu dispreț.

Fără să se țină cîtuși de puțin seama de înclinațiile firești ale elevului, sistemul academic era aplicat într-o atmosferă de constrîngere care a fost foarte bine analizată de către Viollet-le-Duc într-o acerbă critică la adresa predării artelor frumoase. Examinînd problema artistului începător, Viollet-le-Duc descrie astfel situația studentului: „Un tînăr manifestă înclinații pentru pictură sau sculptură... Acest tînăr trebuie, de cele mai multe ori, să învingă mai întîi împotrivirea părinților săi, care ar prefera să-l vadă intrînd la Școala Centrală sau să-l facă vînzător de prăvălie. Toți se îndoiesc de posibilitățile sale și vor dovezi ale talentului său. Dacă primele sale eforturi nu sînt încununate de oarecare succes, înseamnă că s-a înșelat în ceea ce privește vocația sa sau că este un leneș; și gată cu subvențiile. Deci trebuie să alerge după succes. Tînărul artist intră la Școală, obține medalii... dar cu ce condiție? Cu condiția să se mențină întru totul și fără nici un fel de abatere între limitele impuse de corpul profesoral, să urmeze cu docilitate tradiția, să nu aibă decît ideile admise de corpul profesoral, și mai ales să nu-și manifeste pretenția de a le avea pe ale sale... Se mai observă că printre elevi există în mod firesc mai multe mediocrități decît talente, că majoritatea este totdeauna partizana rutinei și că cel care manifestă vreo tendință spre originalitate devine ținta batjocurii generale. Cum să mai fie așadar cu putință ca un biet băiat disprețuit de profesorii săi, batjocorit de colegi, amenințat de părinți, dacă nu urmează calea bătută, să mai aibă destulă putere, destulă încredere în sine, destul curaj să scuture acest jug căruia i se dă frumosul nume de învățămînt clasic și să pornească la drum în deplină libertate?" (25).

Puțini erau cei ce aveau acest curaj. Unii trudeau ani de-a rîndul la Școala de Bele-Arte, înainte de a ajunge să-și cucerească libertatea;

Scanned with OKEN Scanner

alții o evitau cu totul; iar alții, ca Pissarro, nu rămîneau în cadrul ei decît foarte puțin timp. Dar fiecare se găsea la un moment dat în fața alternativei de a urma sfaturile părinților sau de a-și urma, fără ajutor, propriul drum. Exista, e adevărat, alături de Școala de Bele-Arte un profesor care experimenta metode noi. Sistemul lui Lecoq de Boisbaudran se baza pe dezvoltarea memoriei pentru pitoresc, iar elevii săi erau atît de bine deprinși să se pătrundă de ceea ce vedeau încît puteau reproduce totul cu fidelitate din memorie (26). Profesorul lor îi punea chiar să observe modele, învești sau nu, evoluînd liber într-o pădure sau pe cîmp, în scopul de a studia atitudinile naturale. Dar niciodată cursurile sale nu erau urmate de mai mult de o duzină de elevi, printre care se afla și Fantin-Latour. Majoritatea celor care doreau să îmbrățișeze o carieră artistică preferau, evident, Școala de Bele-Arte, unde cel mai frecventat atelier era cel al lui Thomas Couture.

Couture, bărbat arogant și plin de sine, se dorea independent și nu se considera adept nici al lui Ingres nici al lui Delacroix „convins că era cel mai mare pictor în viață, ceilalți nefiind decît niște mîzgălitori“ (27). Dealtfel, metoda sa de predare nu se deosebea mult de cea a lui Ingres: ea se baza pe desenarea cît mai îngrijită și pe cît posibil elegantă a subiectului; culorile erau aplicate abia după aceea, fiecare exact la locul ei (28). Couture avea următoarea deviză: *ideal și impersonalitate*. „Prefera, spune unul dintre elevii săi, un model slab unuia gras, pentru că în cazul acestuia poți studia structura și *adăuga* tot ce doreai. În celălalt caz, carnea acoperă totul și nu știi cît trebuie *să îndepărtezi*“ (27). A reprezenta modelele așa cum erau în realitate ar fi fost, după părerea sa, o imitație servilă a naturii. Această grijă constantă de a idealiza nu îi împiedica pe admiratorii lui Couture să-i recunoască defectele, care constau, așa cum arată un pictor american, „într-o oarecare uscăciune a execuției... și în lipsa de unitate a mari-

Scanned with OKEN Scanner

lor compoziţii, datorată în parte obiceiului său de a studia separat fiecare figură, precum şi faptului că nu avea sentimentul raporturilor juste dintre valori“ (27).

John La Farge, care a fost un timp elev al lui Couture, era iritat nu numai de teoriile acestuia, ci şi de „constanta sa politică de denigrare a artiştilor mai mari decît el. Delacroix şi Rousseau erau principalele ţinte ale insultelor şi disprețului său“ (29). Couture îşi bătea joc şi de Millet, ridiculizîndu-i tablourile şi caricaturizîndu-i subiectele, pînă în ziua cînd unul dintre elevii săi preferaţi, americanul William Morris Hunt, l-a părăsit spre a deveni discipolul pictorului ţăranilor (30). Ca urmare, Couture deveni mai ironic încă şi mai amar, dar încetă să mai facă aluzie la Millet. Îşi găsi curînd un nou obiect de atac în realismul lui Courbet, şi desenă pentru elevii săi caricaturi reprezentînd un realist, în atelierul căruia Laocoon este înlocuit printr-un cotor de varză, un mulaj al picioarelor Gladiatorului printr-un sfeşnic acoperit cu seu de lumînare sau printr-o gheată veche. Artistul, aşezat pe capul lui Jupiter Olimpianul, copiază un cap de porc. Dar pentru elevii lui Couture romantismul şi realismul erau lucruri mult prea serioase pentru a putea fi respinse glumind.

Batjocurile lui Couture nu l-au împiedîcat pe unul dintre elevii săi, Edouard Manet, să meargă, în tovărăşia prietenului său Antonin Proust, să-i ceară lui Delacroix permisiunea de a copia tabloul său *Dante şi Virgiliu* de la Muzeul Luxemburg. Delacroix îşi dădu consimţămîntul, dar îl primi pe tînăr cu o curtoazie atît de impersonală încît Manet luă hotărîrea de a nu-l mai vizita. Fantin-Latour, după ce-l părăsise pe Lacoq de Boisbaudran pentru Şcoala de Bele-Arte, se hotărî, după un an, să plece, preferînd să lucreze singur la Luvru. Expoziţia lui Courbet îl impresionase puternic, entuziasmul său fiind împărtăşit şi de un alt elev al şcolii, James McNeill Whistler, elev al lui Gleyre, cel mai puţin agresiv şi mai tolerant dintre profesori. În Pa-

vilionul Realismului, Fantin îl întîlnise, se pare, și pe Edgar de Gas, care, deși admirator al lui Ingres, fusese entuziasmat de lucrările lui Courbet și Delacroix. Obținînd de la tatăl său permisiunea de a părăsi dreptul spre a se consacra artei (a semnat cu numele de *de Gas* pînă în 1870, dată la care l-a schimbat în *Degas*), devenise prietenul unui elev al lui Delacroix, Evariste de Valernes, mai în vîrstă decît el cu paisprezece ani. Degas intrase la Școala de Bele-Arte în anul Expoziției Universale, dar nu a frecventat-o de fapt niciodată, preferînd să lucreze în atelierul particular al lui Louis Lamothe, unul dintre cei mai buni elevi ai lui Ingres. Curînd se hotărî să meargă în Italia, singurul loc unde putea să studieze cu adevărat arta clasică și pe primitivi, care îl atrăgeau în mod deosebit. Înainte de plecare avu lungi discuții cu un prieten al părinților săi, prințul Grégoire Soutzo, care îl învăță tehnica gravurii și îl ajută să înțeleagă și să interpreteze natura într-un fel destul de apropiat de cel al lui Corot (31).

Cu toate că Degas a luat foarte puțin parte la viața artistică a Parisului, era în așa măsură dezgustat de ea încît nota într-unul din carnetele sale din Italia: „Cred că astăzi, dacă vrei să faci artă cu adevărat, făurindu-ți un mic domeniu al tău original, sau dacă vrei să-ți păstrezi o personalitate inocentă, trebuie să-ți regăsești puterile în singurătate. Prea multe cancanuri: s-ar zice că tablourile se fac întocmai ca prețurile la bursă, prin contactul dintre oamenii lacomi de cîștiguri. Pentru ca să faci ceva ai tot atîta nevoie de mintea și de ideile vecinului cît și oamenii de afaceri de capitalurile altora pentru ca să cîștige de la jocuri. Toată această negustorie îți ascute mintea și îți falsifică judecata“ (31).

După trei ani de ședere la Paris, Pissarro va simți și el nevoia să-și refacă forțele în singurătate, dar nu înainte de a fi epuizat tot ceea ce Parisul putea să-i ofere. În afară de Școala de Bele-Arte, mai existau încă multe alte locuri unde un student putea să învețe. Deși lipseau ga-

Scanned with OKEN Scanner

leriile de artă care să prezinte expoziții reînnoite periodic, existau totuși cîteva prăvălii unde puteai să vezi tablouri, ca de exemplu cea a lui Durand-Ruel, ce se interesa de lucrările majorității pictorilor din Barbizon, și care, puțin timp după Expoziția Universală, închiriase un nou local în *rue de la Paix*. Exista, desigur, muzeul Luvru precum și muzeul Luxemburg, consacrat artei contemporane, sau cel puțin acelei arte pe care Academia o considera astfel. Dar încă și mai interesantă pentru un tînăr dornic să se familiarizeze cu problemele arzătoare ale zilei erau cafenelele în care se întîlneau diferitele grupuri de artiști. Cafeneaua Taranne, de exemplu, unde se întîlneau Fantin și prietenii săi, și unde se arăta cîteodată și Flaubert; cafeneaua Fleurus, cu panourile sale decorate de Corot și de alți pictori, și care era locul de întîlnire preferat al elevilor lui Gleyre; cafeneaua Tortoni de pe Boulevards, unde veneau pictorii cei mai la modă și, frecventate de boemă, Brasserie des Martyrs și Andler Keller, unde venea deseori Courbet. Cele două camere, cu pereții afumați, ale cafenelei Andler Keller erau totdeauna pline de scriitori, poeți, ziariști precum și de pictori de cele mai variate tendințe, „realiști", „fantezişti", „ingriști" și „coloriști", cum li se spunea. Și nu arareori fraternizau aici discipolii unor pictori rivali, elevi ai lui Delacroix, Couture și Ingres, așezați la masă în fața cănilor cu bere. Se discuta nu atît despre eternul antagonism dintre clasicism și romantism, cît despre noua problemă a realismului pe care o ridicase cu atîta forță Courbet în 1855.

Fernand Desnoyers, un poet descărnat și cu voce tunătoare, nu scăpa niciodată ocazia să-și afirme încrederea în noul stil. Într-un articol provocator, publicat la sfîrșitul lui 1855, saluta breșa făcută de realism „în hățișuri, în bătălia Cimbrilor, în pandemoniul de temple grecești, de lire, harfe iudaice, alhambre, stejari tuberculoși, sonete, ode, pumnale și hamadriade sub clar de lună" (32). „Să fim, cît de cît, noi înșine, chiar

dacă sîntem urîţi! proclama Desnoyers cu entuziasm. Să nu scriem şi să nu pictăm decît ceea ce există, sau ceea ce vedem, ştim, am trăit. Să nu avem nici profesori şi nici elevi! Ciudată, nu-i aşa, această şcoală fără de profesori şi fără de elevi, şi ale cărei principii sînt doar independenţa, sinceritatea, individualismul!" Şi, citîndu-l pe Proudhon, prieten al lui Courbet, adăuga: „Orice figură, frumoasă sau urîtă, poate satisface scopul artei. Realismul, fără să fie apologia urîtului şi a răului, are dreptul să reprezinte ceea ce există şi ceea ce se vede" (32).

Un alt tînăr scriitor, un obişnuit al localului Brasserie des Martyrs, Edmond Duranty, fondase în 1856 o mică revistă efemeră, *Realismul*, menită să-i combată pe scriitorii cu tendinţe romantice. Într-un articol consacrat picturii, el se plîngea de abundenţa „evocărilor greceşti şi romane, evocărilor medievale, evocărilor referitoare la secolele al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea, în timp ce secolul al XIX-lea rămînea un domeniu cu totul interzis!". „Anticii reprezentau ceea ce vedeau, spunea el pictorilor, reprezentaţi şi voi ceea ce vedeţi!" (33)

Courbet, se pare, nu participa la aceste discuţii generale căci nu-i plăceau discursurile şi teoriile. Se simţea totuşi foarte fericit în mijlocul tuturor acestor violente lupte verbale, în timp ce desena cu berea răspîndită pe masă. Cînd vorbea, se referea mai ales la el însuşi, avînd tendinţa să repete fără încetare aceleaşi lucruri. Dacă se angaja într-o discuţie, cum s-a întîmplat odată, de exemplu, în focul unei discuţii cu Couture, i se întîmpla să ridice atît de tare glasul, încît trecătorii se opreau pe stradă. La Brasserie des Martyrs, Courbet era înconjurat de prieteni ca Baudelaire, Champfleury, Théodore de Banville, criticul Castagnary, pictorii Amand Gautier şi Bonvin. Artiştii de mîna a doua, toţi acei „vînători de imagini şi făuritori de fraze, cavaleri rătăcitori ai peniţei şi penelului, căutători de infinit, negustori de himere, ziditori de turnuri Ba-

Scanned with OKEN Scanner

bel“ (34), adeseori mai fecunzi în discuții decît în opere, nu puteau fi văzuți în preajma lui.

Printre obișnuiții acestor cafenele se afla de asemenea un tînăr student în medicină, Paul Gachet, care va termina mai tîrziu studiile la Montpellier, unde îl va întîlni pe Bruyas, prietenul lui Courbet, și care nu va înceta niciodată să nutrească față de arte același viu interes pe care i-l inspiraseră întrunirile din cafenele.

Atmosfera zgomotoasă a acestor cafenele — unde în cîteva minute putea fi înălțat sau dărîmat un idol, unde nici un titlu de glorie, oricît de meritat, nu te punea la adăpost de insulte, unde violența ținea adeseori loc de logică și entuziasmul de înțelegere — contrasta în toate privințele cu cea a cercurilor oficiale. Aici triumfa viața și o formidabilă voință de izbîndă; și chiar dacă mulți se înșelau sau exagerau, lupta pe care o duceau împotriva prejudecăților și a tradiției conținea un element pozitiv: dorința de a dovedi valoarea crezurilor noi prin valoarea noilor opere. Părerea, afirmată de nenumărate ori de Pissarro, că muzeul Luvru ar trebui ars poate foarte bine să-și aibă originea în aceste discuții în care moștenirea trecutului era socotită dăunătoare de către cei ce doreau să-și construiască o lume a lor. (Într-unul din articolele sale, Duranty ceruse aproape fățiș să se dea foc muzeului.) Cu cît Academia pretindea mai mult că întruchipează tradițiile sfinte, cu atît aceste tradiții deveneau mai suspecte la Brasserie des Martyrs.

Dar cei capabili să înțeleagă și să aplice noile idei aflau în ele cu totul altceva decît negarea trecutului sau mărețe visuri de viitor; ei găseau aici directivele de care aveau nevoie și un spirit de emulație și de camaraderie. Și camaraderia este un lucru prețios, căci curajul și voința nu sînt totdeauna de ajuns cînd vrei să pornești pe drumuri necunoscute. Sentimentul de a fi în armonie cu alții, de a ști că participi la o „mișcare“ îți sporește forțele. Așa cum dovedesc mărturii scrise ulterior în legătură cu Salonul, în jurul acestor mese de cafenea s-au născut multe prie-

Scanned with OKEN Scanner

tenii. Elogiile aduse de un critic întîlnit la Brasserie și publicate în jurnale mai mult sau mai puțin obscure au reușit adeseori să-i ajute pe unii artiști să se impună.

Zacharie Astruc, pictor și scriitor și unul dintre cei a căror pană avea să slujească noua cauză, rezuma astfel situația: „Noua școală se afirmă treptat. Ea trebuie să clădească pe ruine... dar clădește cu conștiința unei datorii. Sentimentul s-a simplificat mult și s-a rarefiat. Devine studios, onest și înțelept. Tradiția nu mai este decît un principiu palid de învățămînt; romantismul, un suflet fără trup. Viitorul aparține deci, în întregime, noii generații. Aceasta iubește adevărul și i se consacră cu întreaga sa pasiune“ (35).

În fața importanței crescînde a realismului, Academia își dă seama că nu trebuie să se mai teamă de Delacroix, bătrîn și bolnav. În 1857, este ales, în sfîrșit, membru al Institutului. Dar pentru pictorul înăcrit, această onoare, decernată după lungi ezitări și fără reală convingere, venea prea tîrziu și nu mai avea întreaga sa semnificație. Dacă ar fi fost ales mai devreme, îi scrie el unui prieten, ar fi putut să devină profesor la Școala de Bele-Arte și să exercite aici o influență. Totuși, ca membru al Academiei, Delacroix devenea și membru al juriului Salonului, și aici, cel puțin, vedea posibilitatea unei acțiuni rodnice. „Îmi place să cred că aici voi putea fi folositor, căci de părerea mea nu va mai fi aproape nimeni“, constată el cu satisfacție, dar fără să-și facă prea multe iluzii (36).

Doi ani mai tîrziu, Delacroix își pune intențiile în practică. Cînd Edouard Manet, care tocmai părăsise atelierul lui Couture, prezintă pentru prima oară un tablou juriului Salonului, Delacroix se pronunță în favoarea lucrării. Dar, așa cum prevăzuse, votul său nu poate împiedica refuzul; Couture, care făcea și el parte din juriu, votează împotriva fostului său elev. Fantin, prieten al lui Manet — se cunoscuseră în 1857 la Luvru, unde făceau cópii după tablouri — nu a avut nici el o soartă mai bună și nici Whistler.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrările acestor trei pictori au stîrnit furia juriului, căci, deşi sumbre, fuseseră concepute ca armonii de mase, fiind modelate în culoare, fără ajutorul desenului. Nu aveau în ele nimic cu adevărat „revoluţionar", dar juriul se arată de această dată deosebit de sever, refuzînd chiar şi o pînză a lui Millet. Refuzurile ating un asemenea coeficient încît artiştii organizează o manifestaţie în preajma Institutului iar poliţia trebuie să-i împrăştie pe zgomotoşii manifestanţi adunaţi sub ferestrele contelui Nieuwerkerke, intendent la Şcoala de Bele-Arte şi şambelan de onoare al împăratului (37).

Fantin şi Whistler au norocul să trezească interesul binevoitorului pictor Bonvin, care se hotărăşte să expună, în propriul său atelier, cîteva dintre lucrările refuzate. Prietenii săi vor fi astfel în măsură să constate nedreptatea făcută de juriu. Printre prietenii lui Bonvin se afla şi Courbet care, cu prilejul vizitei sale, aşa cum reiese din memoriile lui Fantin, a fost „foarte impresionat de tabloul lui Whistler" (38). Evenimentul a produs scandal; expoziţia lui Bonvin devine celebră făcînd o vie impresie şi multor altor pictori în afară de Courbet. De acum înainte, Fantin şi Whistler vor putea să se ducă la Courbet spre a-i cere sfatul. Cît priveşte pe Manet, primul său eşec a fost curînd urmat de un al doilea: portretul unei doamne pe care o pictase este refuzat de familia modelului, probabil din cauză că artistul urmărise mai curînd să opună luminile şi umbrele şi să picteze cu tuşe uşoare şi rapide decît să-şi flateze modelul.

Numai Pissarro a ştiut să placă juriului. Fiindcă îşi petrecuse vara precedentă la Montmorency unde putuse să lucreze în aer liber, el trimite pentru Salonul din 1859 un peisaj executat în această localitate. Acesta este acceptat. Deoarece se obişnuia ca debutanţii să indice numele profesorului lor, catalogul Salonului îl trece pe Pissarro printre elevii lui Antoine Melbye. Tabloul său a fost probabil expus într-un loc foarte discret, căci nu a atras atenţia nici unui

Scanned with OKEN Scanner

critic, iar dacă Zacharie Astruc îl menționează în raportul său, el o face mai mult din complezență față de un prieten decît din convingere. Dealtfel acesta se mulțumește să spună că e bine pictat, fiind chiar pe punctul să omită numele pictorului (39). Pissarro putea totuși să-și anunțe cu mîndrie părinții că, în mai puțin de patru ani de la sosirea sa în Franța, unul dintre tablourile sale era expus la Salon. Totodată acest „succes" dă probabil acestui prea timid artist curajul de a-l vizita din nou pe Corot pentru a-i cere părerea asupra drumului pe care trebuia să-l urmeze.

Printre vizitatorii Salonului din 1859 se află și un tînăr entuziast, care studia cu fervoare pînzele tuturor pictorilor celebri despre care îi vorbise adeseori prietenul său Boudin. Și el, se pare, va ignora atît modesta pînză a lui Pissarro cît și mica „expoziție a refuzaților" organizată de Bonvin. Acest tînăr se numea Monet și tocmai venise de la Le Havre pentru a studia artele la Paris.

NOTE

1 Raport al Alteței sale imperiale Prințul Napoleon, președinte al Comisiei imperiale; vezi Salonul din 1857, Catalogul oficial, pag. XXX—XXXVI. Discursurile rostite cu prilejul distribuirii premiilor etc. sînt de asemenea reproduse în catalogul Salonului următor.

2 Pentru tinerețea lui Pissarro, vezi J. Rewald: „Oeuvres de jeunesse inédites de Camille Pissarro", *L'Amour de l'Art*, aprilie 1936; „Camille Pissarro in the West Indies", *Gazette des Beaux-Arts*, octombrie 1942; J. Joëts: „Camille Pissarro et la période inconnue de Saint-Thomas et de Caracas", *L'Amour de l'Art*, 1947, nr. 2 și J. Rewald: *Camille Pissarro in Venezuela*, New York, 1964.

3 *Illustrated London News*, 9 iunie 1855. Pentru planurile Expoziției Universale și ale Palatului de Bele-Arte, vezi *Magazine Pittoresque*, 1855, pag. 210 și 215.

4 Există mai multe versiuni cu privire la felul în care a avut loc întîlnirea lui Degas cu Ingres. Pictorul însuși i-a relatat-o lui Paul Valéry în două moduri diferite. Vezi Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938, pag. 59—62. (Vezi și E. Moreau-Nélaton: „Deux

Scanned with OKEN Scanner

heures avec Degas", *L'Amour de l'Art*, iulie 1931 P.-A. Lemoisne: *Degas*, Paris, f.d. [1912], p. 7; P. Lafond: *Degas*, Paris 1919, vol. I, pag. 31—32; P. Jamot: *Degas*, Paris, 1924, p. 23; W. Rothenstein: *Men and Memories*, New York, 1931, vol. I, p. 105). Versiunea prezentată aici se bazează pe informaţiile date de Valéry şi Moreau-Nélaton. Sfaturile lui Ingres sînt citate după Valéry, *op. cit.*, pag. 61, şi M. Denis: *Théories*, Paris, 1912, p. 94, unde Degas este desemnat numai prin iniţială.

5 C. Baudelaire: *Exposition Universelle de 1855*, cap. XI; reprodus în *L'Art Romantique*. Diferitele scrieri ale lui Baudelaire asupra artei sînt reunite de el însuşi în două volume: *L'Art Romantique* şi *Curiosités Esthétiques*, din care există mai multe ediţii. Vezi *Oeuvres complètes*, vol. IV şi V, Paris 1923 şi 1925; C. Baudelaire: *Oeuvres*, Paris, 1932 (Bibl. de la Pléiade), vol. II; de asemenea, C. Baudelaire: *Variétés critiques*, 2 volume publicate de E. Faure, Paris, 1924.
Despre Expoziţia Universală, vezi şi E. şi J. de Goncourt: *Études d'Art*, Paris, 1893 şi T. Gautier: *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855, Paris, 1856, 2 volume.

6 Delacroix, *Journal*, 3 august 1855.

7 Courbet către Bruyas, primăvara anului 1855; vezi P. Borel: *Le roman de Gustave Courbet*, Paris, 1922, p. 74.

8 Courbet: *Le Réalisme;* vezi G. Riat: *Gustave Courbet*, Paris, 1906, pag. 132—133.

9 Corot: Note dintr-un carnet de desene; vezi E. Moreau-Nélaton: *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, vol. I, pag. 126.

10 F. de Lasteyrie: Articol despre Salonul din 1864, *Fine Arts Quarterly Review*, ianuarie 1865.

11 P. de Saint-Victor în: *Hommage à C.F.*, Dennecourt-Fontainebleau, peisaje, legende, amintiri, fantezie, publicat de F. Desnoyers, Paris, 1855.

12 Vezi M. de Fels: *La vie de Claude Monet*, Paris, 1929, p. 55.

13 Chassériau către fratele său, 9 septembrie 1840; vezi L. Bénédite: *Théodore Chassériau, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1931, vol. I, p. 138.

14 Vezi Amaury-Duval: *L'atelier d'Ingres*, publicat de E. Faure, Paris 1924, mai ales paginile 88—90; şi M. Denis: „Les élèves d'Ingres" în *Théories*, Paris, 1912.

15 C. Baudelaire: *Salon de 1859*, cap. VII, reprodus în *L'Art Romantique*.

16 Delacroix: *Journal*, 17 iunie 1855.

17 Ingres, citat de E. Faure în Amaury-Duval, *op. cit.*, p. 211.

18 J-Champfleury: *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, 1869, p. XII.

Scanned with OKEN Scanner

19 T. Gautier: „Salon de 1837", *La Presse*, 8 martie 1837.

20 Vezi R. Cortissoz: *John La Farge*, New York, 1911, p. 85. John La Farge pe l-a întîlnit Chassériau în 1856.

21 J. Breton: *Nos peintres du siècle*, Paris, 189(?), pag. 48.

22 E. şi J. de Goncourt: *Manette Salomon*, Paris, 1866, cap. III.

23 J. La Farge: *The Higher Life in Art*, New York, 1908, p. 14.

24 E. Viollet-Le-Duc: *Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts et du dessin*, Paris, 1864; reproducere parţială în P. Burty: *Maîtres et petits maîtres*, Paris, 1877, pag. 7—8.

25 E. Viollet-Le-Duc: „L'enseignement des arts", *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1862 (o serie de patru articole: mai, iunie, iulie, septembrie 1862).

26 Despre Lecoq de Boisbaudran vezi Viollet-Le-Duc, *op. cit.*, Burty, *op. cit.*, A. Jullien: *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909, şi Lecoq de Boisbaudran: *Éducation de la mémoire pittoresque*, ediţia a doua, Paris, 1862.

27 Vezi Longfellow, nota 28.

28 Pentru Couture, vezi propria sa lucrare: *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, 1867; de asemenea: *Thomas Couture, sa vie, son oeuvre, son caractère, ses idées, sa méthode*, scrisă de el însuşi şi de nepotul său, Paris, 1932. Vezi şi E.W. Longfellow: „Reminiscences of Thomas Couture", *Atlantic Monthly*, august 1883; H.-T. Tuckermann: „Book of the Artists", *American Artist Life*, New York, 1867, vol. II, pag. 447—448 (numele este ortografiat Coiture) şi Cortissoz, *op. cit.* Pentru Manet la atelierul lui Couture, vezi A. Proust: *Édouard Manet, Souvenirs*, Paris, 1913, pag. 17—23 şi pag. 27—35.

29 Cortissoz, *op. cit.*, p. 96.

30 Vezi H.M. Knowlton: *Art-Life* of *William Morris Hunt*, Boston, 1899, pag. 8 şi 11.

31 Degas, note: vezi P.-A. Lemoisne: „Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes", *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1921.

32 F. Desnoyers: „Du réalisme", *L'Artiste*, 9 decembrie 1855.

33 E. Duranty: „Notes sur l'art", *Réalisme*, 10 iulie 1856.

34 F. Maillard: *Les derniers bohèmes*, Paris, 1874, citat de G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, cap. III. Pentru cafenele, vezi şi A. Schanne: *Souvenirs de Schaunard*, Paris, 1887, cap. XLI; P. Auderbrand: *Derniers jours de la bohème*, Paris, f.d. pag. 77—233; J. Champfleury: *Souvenirs et portraits de jeunesse*, Paris, 1872, cap. XXVII; A. Delvau: *Histoire anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*, Paris, 1872; J. Grand-Carteret: *Raphaël et*

Scanned with OKEN Scanner

Gambrinus ou l'art dans la Brasserie, Paris, 1886; T. Silvestre: *Histoire des artistes vivants*, Paris, 1856, p. 244; vezi și monografiile consacrate lui Courbet de G. Riat, T. Duret, H. d'Ideville precum și: *Courbet and the Naturalist Movement*, publicat de G. Boas, Baltimore, 1938.

35 Z. Astruc: *Le Salon intime*, Paris, 1860, p. 108.

36 Delacroix către Pérignon, 21 ianuarie 1857; vezi *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publicată de A. Joubin, Paris, 1937, vol. III, p. 369.

37 Vezi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, p. 30.

38 Vezi E.R. și J. Pennell: *The Life of James McNeill Whistler*, Londra, 1908, vol. I, p. 75.

39 Vezi Z. Astruc: *Les 14 stations au Salon*, Paris, 1859; numele lui Pissarro figurează în indice dar fără descrierea tabloului său, p. 370.

Scanned with OKEN Scanner

1859–1861

MONET ŞI BOUDIN. MANET ŞI DEGAS. ACADEMIA ELVEŢIANĂ. ATELIERUL LUI COURBET

Parizian prin naştere, Claude-Oscar Monet — părinţii îi spuneau Oscar — îşi petrecuse tinereţea la Le Havre, unde tatăl său, împreună cu un cumnat pe nume Lecadre, avea o băcănie. Adolescenţa lui Monet, aşa cum va arăta el însuşi mai tîrziu (1), a fost cea a unui hoinar, băiatul petrecîndu-şi mai mult timp pe faleze sau în apa mării decît în clasă. Era nedisciplinat din fire şi Colegiul i s-a părut întotdeauna o adevărată închisoare. Se distra făcînd desene pe învelitoarea albastră a caietelor pe care schiţa portretele ireverenţioase şi caricaturale ale profesorilor săi. Curînd devine foarte iscusit în acest joc. La cincisprezece ani era celebru în tot oraşul pentru talentul său de caricaturist (2), reputaţia sa fiind atît de bine stabilită încît toţi îl căutau pentru a-i comanda portrete-sarjă. Abundenţa comenzilor şi insuficienţa subsidiilor datorate generozităţii materne, îl fac să ia o hotărîre îndrăzneaţă prin care îşi scandalizează întreaga familie: cere să i se plătească portretele... cu douăzeci de franci bucata.

Făcîndu-şi astfel o oarecare reputaţie, Monet devine în curînd „o personalitate a oraşului“.

Scanned with OKEN Scanner

Caricaturile sale erau expuse foarte la vedere, cîte cinci-şase laolaltă în vitrina unicului magazin de înrămat tablouri, în faţa căreia tot felul de gură-cască se îngrămădeau plini de admiraţie şi strigînd: „E cutare!“, ceea ce îl făcea pe tînărul Monet să „pleznească de mîndrie“. Şi totuşi, ceva umbrea această glorie. Adeseori, în aceeeşi vitrină, atîrnate deasupra lucrărilor sale, vedea marine pe care le considera, ca şi majoritatea concetăţenilor săi, „dezgustătoare“.

Autorul acestor marine care-i inspirau lui Monet o atît de mare aversiune se numea Eugene Boudin; fără să-l cunoască, Monet îl antipatiza. Refuză să facă cunoştinţă cu el prin intermediul negustorului de rame, pînă în ziua în care intră în prăvălie fără să observe prezenţa lui Boudin. Negustorul profită de ocazie şi îl prezentă pe Monet ca pe acel tînăr care avea atît de mult talent pentru caricatură.

„Boudin a venit imediat la mine — povestea Monet mai tîrziu — şi m-a complimentat amabil cu vocea sa blîndă. Mi-a spus: «Vă privesc întotdeauna cu plăcere crochiurile; sînt amuzante, făcute cu îndemînare, dezinvolte; aveţi talent asta se vede imediat. Dar sper că nu vă veţi opri aici. E foarte bine pentru un debut, dar curînd, şarja nu vă va mai satisface. Studiaţi, învăţaţi să vedeţi şi să pictaţi, desenaţi, faceţi peisaje. Sînt atît de frumoase marea şi cerul, animalele, oamenii şi copacii, aşa cum i-a făcut natura, cu specificul lor, cu adevăratul lor fel de a fi, în lumină, în aer, aşa cum sînt».“

„Dar — aşa cum arată Monet în amintirile sale — ascultam cu nepăsare îndemnurile lui Boudin. Omul, de fapt, îmi plăcea. Era sincer, simţeam că era convins de cele ce spune, dar nu îmi plăcea pictura lui şi cînd îmi propunea să merg să desenez cu el pe cîmp, găseam totdeauna un pretext pentru a-l refuza politicos. Veni vara; eram aproape cu totul stăpîn pe timpul meu; nu mai puteam găsi nici un motiv valabil spre a-l refuza, m-am dus cu el cu de-a sila. Şi Boudin, cu nemărginită bunătate, începu să se ocupe de edu-

Scanned with OKEN Scanner

cația mea. Cu timpul ochii mi s-au deschis și am înțeles cu adevărat natura; am învățat în același timp să o iubesc."

Tînărul Oscar Monet, atunci în vîrstă de șaptesprezece ani, nici nu ar fi putut să găsească un profesor mai bun, căci Boudin nu avea nimic dintr-un doctrinar sau teoretician; tot ce știa învățase cu ochii și cu inima, încredințîndu-se lor cu o naivă sinceritate. Acest om simplu care se consacrase cu modestie naturii și artei, își cunoștea perfect propriile limite și nu avea altă ambiție decît aceea de a se exprima ca un artizan conștiincios. Boudin fusese cel care, în urmă cu patrusprezece ani (în 1844, la vîrsta de douăzeci de ani), deschisese papetăria și magazinul de înrămat unde avea să-l întîlnească mai tîrziu pe Monet. Înrămase aici și chiar vînduse pînzele multor pictori ce veneau să-și petreacă vara pe coastă. Printre clienții săi figurau Couture și Troyon, autorul unui mare număr de peisaje plăcute la vedere, cu oi și vaci. Boudin începu și el să picteze în maniera lui Troyon. Cînd, în 1845, Millet sosi la Le Havre, încă necunoscut și obligat să-și cîștige pîinea făcînd portrete, în schimbul a treizeci de franci bucata, pentru burghezii bogați, veni și el să cumpere din magazinul lui Boudin. Într-o zi pictorul-negustor arătă propriile sale lucrări lui Millet care le corijă. Începînd din acel moment, Boudin nu se mai interesă de negustorie și se hotărî să devină artist, în ciuda insistenței cu care Millet îi atrage atenția asupra greutăților și lipsurilor materiale pe care putea să i le aducă o asemenea hotărîre. Boudin lăsă magazinul asociatului său și se duse la Paris unde începu să copieze tablouri la muzeul Luvru. În 1850, două dintre pînzele sale sînt cumpărate de Societatea Prietenilor Artei din Le Havre iar anul următor, la recomandarea vechilor săi clienți Troyon și Couture, obține de la primărie o bursă de trei ani care-i permitea să trăiască la Paris și să facă aici studii serioase. Dar după acești trei ani, pe care și-i petrecuse aproape în întregime departe de Școala de Bele-

Scanned with OKEN Scanner

Arte, Boudin nu făcuse progresele pe care le așteptau de la el binefăcătorii săi. În loc să picteze tablouri agreabile, tablouri de gen, se apucase să facă studii după natură, în aer liber. De la Paris se întoarce doar cu convingerea că: „romanticii și-au trăit traiul. De acum înainte trebuie să căutăm a picta frumusețile simple ale naturii, natura văzută în toată varietatea și prospețimea ei“ (3). Boudin dorea acum să-i transmită această convingere și tînărului său elev, iar Monet o împărtăși de îndată, nu numai privindu-l pe Boudin cum lucrează, ci profitînd și de spusele lui. Boudin avea ochiul sensibil și mintea limpede. Știa să-și exprime observațiile și experiența în cuvinte simple. „Ceea ce pictezi direct și pe loc, spunea el, de exemplu, prezintă totdeauna o anumită forță, o anumită putere, o vivacitate de tușă pe care nu le mai regăsești în atelier.“ Arată că trebuie să „dovedești o mare încăpățînare spre a putea rămîne la impresia primă, care este și cea mai bună“, insistînd asupra faptului că într-un tablou nu trebuie să frapeze o anumită parte, ci ansamblul“ (4).

Boudin era totuși mult prea modest pentru ca să creadă că lecțiile sale puteau fi de ajuns pentru a-l pune pe Monet pe calea cea bună. „La marea artă un artist nu ajunge niciodată singur, spunea el, în afară de cazul cînd are aptituduni foarte puternice, și încă nici atunci... Nu poți inventa o artă de unul singur, într-un fund de provincie, fără critică, fără posibilitate de comparație, fără o convingere formată“ (5). După șase luni de astfel de discuții și în ciuda mustrărilor mamei sale care începuse să fie foarte neliniștită din pricina acestei prietenii a fiului său, pe care îl vedea compromis în societatea unui om atît de rău văzut ca Boudin, Monet declară tatălui său că dorește să se facă pictor și că va pleca la Paris pentru a studia. Domnul Monet-tatăl nu era ostil acestui proiect, mai ales că o mătușă de-a lui Oscar care locuia la Le Havre, Doamna Lecadre, și care se ocupa în timpul liber de pictură, era de acord să-și pună atelierul la dispoziția

Scanned with OKEN Scanner

nepotului. (Acesta descoperise aici o mică pînză de Daubigny pentru care avea multă admirație și pe care mătușa sa i-o dărui în cele din urmă.) Apreciind talentul tînărului și simțindu-se poate chiar oarecum mîndră de el, familia nu era nici cu adevărat dornică și nici cu adevărat în stare să-i vină în ajutor bănește. De aceea, în martie 1859, tatăl scrise consiliului municipal în speranța că acesta va face pentru fiul său ceea ce făcuse odinioară pentru Boudin:

„Am onoarea să vă spun că fiul meu, Oscar Monet, în vîrstă de optsprezece ani, care a lucrat cu domnii Ochard (profesor de desen la colegiu, vechi elev al lui David), Vasseur și Boudin, dorește să candideze pentru obținerea titlului de bursier al orașului Le Havre la Școala de Bele-Arte. Aptitudinile sale înnăscute și gustul său format pentru pictură mă obligă să nu-l împiedic să-și urmeze vocația, dar, neavînd mijloacele necesare pentru a-l trimite la Paris să urmeze cursurile marilor maeștri, vin să vă rog a binevoi să primiți favorabil candidatura fiului meu..."(6). Două luni mai tîrziu, consiliul municipal examinează această cerere, împreună cu natura moartă care îi fusese prezentată. Ea este respinsă, consiliul temîndu-se ca „aptitudinile înnăscute" ale artistului pentru caricatură „să nu-l îndepărteze de studiile mai serioase, dar mai ingrate, care singure au dreptul să se bucure de generozitatea municipalității" (7).

Fără însă să mai aștepte vreun răspuns, domnul Monet îi îngăduise fiului său să facă o scurtă ședere la Paris pentru a cere sfatul cîtorva artiști și pentru a vizita Salonul care urma să se închidă în iunie. Din fericire Monet era în măsură să se descurce singur, cel puțin un timp, dat fiind că el încredințase mătușii sale Lecadre toți banii pe care îi cîștigase cu caricaturile, oprindu-și de cheltuială doar sume neînsemnate. Înainte de a pleca obține de la mai mulți colecționari, admiratori ai lui Boudin, și poate chiar de la Boudin, scrisori de recomandare către diferiți pictori mai mult sau mai puțin celebri.

Scanned with OKEN Scanner

Părăsește orașul Le Havre cu inima plină de bucurie.

Puțin timp după sosirea sa la Paris, în mai 1859, Monet îi adresează lui Boudin acest prim raport: „N-am putut încă merge decît o singură dată la Salon. Lucrările lui Troyon sînt superbe, cele ale lui Daubigny reprezintă pentru mine un lucru nespus de frumos. Sînt aici și cîteva frumoase tablouri de Corot... Am făcut vizite mai multor pictori. Am început cu Armand Gautier, care vă așteaptă să veniți cît mai repede la Paris. Așa gîndesc dealtfel toți. Nu mai rămîneți în acest deprimant oraș. Am fost să-l văd pe Troyon. Iată ce m-a sfătuit să fac: i-am arătat două dintre naturile mele moarte; privindu-le, mi-a spus: «Dragă prietene, ai simțul culorii; efectul e bun; dar trebuie să studiezi serios, căci faci lucruri frumoase, dar cu prea mare ușurință, și mă tem că nu vei pierde înclinarea asta niciodată. Dacă vrei să-mi asculți sfatul și să faci artă serioasă, intră ca elev într-un atelier, unde nu se pictează decît figuri, nuduri, învață să desenezi; asta vă lipsește astăzi aproape tuturor. Fă ce-ți spun și vei vedea că am dreptate; dar desenează zi și noapte; în acest domeniu nu știi niciodată prea mult. Totuși nu neglija pictura; din cînd în cînd du-te și execută studii în mijlocul naturii. Fă cîteva còpii la Luvru. Vino la mine cît mai des; Arată-mi ce lucrezi și, dacă vei avea curaj, vei reuși»“. Iar Monet adaugă: „Părinții mei sînt hotărîți să mă lase să mă ocup timp de o lună sau două de desen, după sfatul lui Troyon. Astfel, mi-a spus acela, te vei perfecționa, vei merge la Le Havre și vei fi capabil să execuți studii foarte bune în mijlocul naturii, iar iarna te vei întoarce spre a locui aici definitiv. Această părere a fost acceptată de părinții mei“ (8).

Cea de a doua scrisoare a lui Monet către Boudin e scrisă abia două săptămîni mai tîrziu, fapt pentru care se scuză astfel: „Lucrul și acest Paris năucitor m-au făcut să-mi uit îndatoririle de prieten“. În această scrisoare Monet

descrie amănunțit Salonul unde a fost de mai multe ori. Admiră pînzele de mari proporții, reprezentînd animale, ale lui Troyon, dar găsește că umbrele sînt prea negre; îi plac peisajele lui Rousseau, dar se arată sever cu un tablou de Monginot (elev al lui Couture și prieten cu Manet), pe care Boudin îl sfătuise să-l viziteze; Hamon, pictor foarte apreciat de marele public, îi displace pentru că „nu are deloc simțul naturii". Delacroix, după părerea sa, a pictat tablouri mai bune decît cele pe care le-a expus acum, dar, și în acestea, Monet descoperă multă „vervă și mișcare"; picturile lui Daubigny îl entuziasmează iar cele ale lui Corot îi apar ca „adevărate minuni". Este fericit să remarce că „pictorii de marine lipsesc complet" și crede că acesta este drumul pe care Boudin trebuie să meargă și care ar putea să-l ducă departe. L-a vizitat de asemenea pe Monginot, care l-a primit cu multă amabilitate: „E un bărbat încîntător. E tînăr. Mi-a arătat o mică marină pictată de Dumneavoastră. A făcut lucruri foarte frumoase. Mi-a pus atelierul la dispoziție și voi profita din cînd în cînd de el" (9).

Monet se adresează lui Troyon și lui Monginot întrebîndu-i ce clase îl sfătuiau să urmeze; amîndoi se pronunță pentru clasa lui Couture, dar Monet se hotărăște să nu țină seama de părerea lor, pentru că nu-i plăcea pictura lui Couture și pentru că se teme să nu-și piardă libertatea de acțiune. Parisul era prea nou pentru el, viața devenea aici o aventură prea pasionantă pentru ca să renunțe la ea spre a urma cursurile regulate ale Școlii de Bele-Arte. Monet le înlocuia prin „ședințele" de la Brasserie des Martyrs, unde găsește ceea ce îi lipsise la Le Havre: un mediu stimulator și discuții vii. Totuși nu-l întîlnește aici pe Courbet, care tocmai plecase la Le Havre.

Hoinărind prin Le Havre, în tovărășia prietenului său Schanne, Courbet vede în magazinul singurului negustor de rame din oraș mici marine care îi reținimediat atenția. El cere să i se dea numele și adresa pictorului care le-a făcut. Bou-

Scanned with OKEN Scanner

din, încîntat de vizita lui Courbet, se oferă să-i însoţească pe cei doi prieteni prin Le Havre şi prin împrejurimi; îi duce în primul rînd la modestul han al mătuşii Toutain şi la ferma Saint-Siméon, de unde pot să admire priveliştea vastă a estuarului Senei. Într-o dimineaţă, pe cînd cei trei pictori se plimbau de-a lungul portului, îl întîlnesc pe Baudelaire şi îşi petrec ziua cu el (10). Courbet nu uită să-şi exprime admiraţia faţă de pictura lui Boudin şi în special faţă de *cerurile* sale. Baudelaire nu numai că se duce să le vadă în modesta locuinţă a pictorului, dar şi adaugă în ultimul moment un paragraf la cronica sa despre Salonul din 1859, consacrînd pastelurilor lui Boudin o pagină plină de laude şi de comentarii poetice (11). Totuşi, mai preţioase încă decît aceste cuvinte de laudă sînt, pentru Boudin, convorbirile cu Courbet, despre care el notează, în carnetul său, următoarele: „Courbet m-a vindecat într-o oarecare măsură de timiditate. Voi încerca să fac picturi vaste, lucrări mai mari şi mai căutate ca ton... Există în pictura lui un principiu privitor la proporţiile vaste ce poate fi acceptat, dar totuşi, ea îmi pare grosolană, prea puţin lucrată în ceea ce priveşte detaliul“ (12).

Monet a luat fără îndoială cunoştinţă de aceste evenimente importante; la rîndul său îşi ţinea prietenul la curent cu toate noutăţile lumii artistice din Paris, şi, în special, cu lucrul lui. Era nerăbdător să se întîlnească cu Boudin la Paris spre a-i cere sfatul.

După primele două luni, Monet se hotărăşte să-şi prelungească şederea la Paris pe timp nelimitat. Părinţii săi ar fi acceptat acest lucru dacă el nu ar fi refuzat să intre la Şcoala de Bele-Arte. Tatăl său nu-i mai dă bani şi Monet este obligat să trăiască din propriile economii, pe care i le trimite mătuşa sa. Acum îl vedea cîteodată, la Brasserie des Martyrs, pe Courbet, dar fără să aibă prilejul să-i vorbească. Champfleury, prietenul lui Courbet, tocmai publicase un mic roman *Prietenii naturii*, care a făcut fără îndoială obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tul a numeroase discuţii la care a asistat şi Monet. În acest roman, Champfleury îi ridiculizează discret pe toţi acei pictori şi poeţi prieteni ai naturii, care îşi petreceau zilele şi nopţile în braseria afumată, discutînd despre problemele artei lor. Merge chiar mai departe, atacîndu-l indirect pe Courbet, ca şi pe prietenul său, filozoful Proudhon, printr-o maliţioasă sarjă împotriva teoriilor lor asupra subiectului în artă şi semnificaţiei lui sociale. Puţin mai tîrziu, dealtfel, Champfleury se va şi certa cu Courbet.

În romanul său, Champfleury relata o şedinţă a juriului Salonului în momentul în care tocmai fusese acceptat tabloul unui pictor englez, reprezentînd o bucată de brînză de Chester; este înfăţişată pictura unui artist flamand ce reprezintă o bucată de brînză de Olanda. Îndată după ce este acceptată şi aceasta, soseşte un al treilea tablou al unui parizian înfăţişînd o bucată de brînză de Brie, reprodusă cu o atît de mare fidelitate încît membrii juriului au fost siliţi să ţină batista la nas. Erau acum destule bucăţi de brînză şi ultimul tablou a fost refuzat. Supărarea franţuzului a fost cu atît mai mare cu cît el considera că lucrurile rivalilor săi erau executate fără nici un fel de *realism*. (Champfleury, fără îndoială, întrebuinţează înadins acest termen.) Dar un filozof, prieten al franţuzului, explică motivele adevărate ale refuzului: „În Franţa nu este agreată pictura în ulei... În tabloul tău există o idee şi de aceea a fost refuzat. Membrii juriului au acceptat brînzeturile de Chester şi de Olanda pentru că acestea nu au în ele nimic sediţios, dar au socotit că brînza ta de Brie oferă un tablou demagogic... *Ideea* i-a şocat. Aceasta e brînza săracului; cuţitul cu mînerul de corn şi cu lama uzată este un cuţit de proletar. S-a făcut observaţia că ai o violentă afecţiune pentru mobilierul celor săraci; eşti considerat demagog şi asta şi eşti. Eşti anarhist fără să o ştii.

— Dacă m-aşi fi gîndit din timp la toate acestea, îi răspunde pictorul aş fi pictat în fundul încăperii un mic aghezmătar. Poate că dacă aş

Scanned with OKEN Scanner

fi adăugat la brînză acest aghezmătar, aș fi obținut premiul“ (13).

Acest fel de glume este destul de caracteristic pentru genul de discuției care aveau loc la Brasserie des Martyrs; în adevăr, adversarii lui Courbet îi reproșau nu numai concepția și execuția lucrărilor sale ci și noua sa manieră de a aborda problema subiectului. Pentru a reacționa împotriva clasicismului și a romantismului, el găsise în reprezentarea vieții cotidiene noi posibilități picturale și politice. Atît Ingres, care, ignorînd cu încăpățînare aspectele familiare ale vieții, își condamna discipolii la mediocritate, cît și Delacroix, a cărui tendință de a exagera valorile emotive deschidea un drum primejdios spre melodramă, neglijaseră să privească spre oamenii simpli din preajmă. Chiar cînd Delacroix se inspirase în tabloul său *Baricadele*, din revoluția din 1830, el înfățișase nu atît pe luptători cît mai ales spiritul evenimentului și simbolul libertății, femeia alegorică purtînd drapelul tricolor în luptele de stradă. Tabloul, dealtfel, nu se intitula *Baricada* ci *Libertatea conducînd poporul*. Courbet, cu excepția *Atelierului*, ce trebuia să fie primul tablou dintr-o serie, dar căruia de fapt nu-i va mai urma nici o altă compoziție de același fel, evitase întotdeauna alegoriile, consacrîndu-se observării semenilor săi, de preferință celor sărmani. Procedînd astfel, el nu renunțase la subiect ca atare, ci se străduise să-i confere o semnificație nouă. Încurajat și îndemnat de prietenul său Proudhon, Courbet vedea în țăranii pe care îi reprezenta nu numai un subiect de pictură — ca de exemplu, Millet, căruia puțin îi păsa de modelele sale — ci își considera tablourile drept tot atîtea comentarii de ordin social. Argumentele sale erau atît de incisive, încît se pare chiar că pentru puțin timp a reușit să-l facă și pe Boudin, care era atît de străin totuși de chestiunile politice, să adopte acest punct de vedere. Întrebat despre preferințele sale în ceea ce privește subiectul, acesta își justifică interesul exclusiv pe care îl poartă vilegiaturiștilor obser-

vați pe plajă, prin cuvinte care ar fi putut fii rostite de însuși Courbet: „Țăranii își au pictorii lor... scria el unui prieten. Asta e bine. Dar, între noi fie vorba, acești burghezi care se plimbă pe dig la apusul soarelui n-au oare dreptul să fie și ei fixați pe pînză, *să fie aduși la lumină*? Sînt oameni care ies din birourile și din cabinetele lor de lucru, spre a se odihni după o muncă adeseori foarte grea. Există printre ei și paraziți, dar și oameni care și-au îndeplinit datoria. Iată un argument serios, de nezdruncinat“ (14).

Monet nu se pare să se fi preocupat în vreun fel să știe cine are *dreptul* să fie reprezentat pe pînză. Îi disprețuia pe locuitorii din orașul său, atît pe paraziți cît și pe ceilalți, și se interesa numai de ceea ce îi captiva privirea, concepție pe care i-o încurajase însuși Boudin. Monet nu a acordat niciodată nici cea mai mică atenție considerațiilor morale pe care Courbet le introducea în lucrările sale. Pare deci îndoielnic faptul că ar fi luat parte activă la discuțiile de la Brasserie, unde interesul și valoarea subiectelor se măsurau în funcție de importanța lor socială. În acel moment Monet se înconjoară de prieteni care nu pictează decît peisaje. Din cartea lui Champfleury nu l-ar fi putut interesa decît poate această opinie exprimată de Duranty în prefață: „Spiritele corecte se resemnează să sacrifice noul și originalul pe altarul preaiubitei lor corectitudini. O cumpără astfel, dar plătind un preț cam mare. Ceilalți plătesc cu cîteva incorectitudini prețioasele descoperiri pe care le fac în domeniul noului, al delicateții, al sensibilității și al originalității, adică, fără îndoială, mai ieftin“ (15). Era tocmai cazul lui Monet, care renunțase la „corectitudinea“ școlii lui Couture, în vederea unor „descoperiri prețioase“.

Într-adevăr Monet făcuse progrese după sosirea sa la Paris. În atelierul unde lucra uneori, se împrietenise cu alți artiști tineri. Schimbul de idei dintre ei și noile sale experiențe i-au educat gustul și l-au înarmat cu mai mult discernămînt. Are ocazia să o dovedească cînd, la începu-

Scanned with OKEN Scanner

tul anului 1860, este inaugurată în Boulevard des Italiens o mare expoziție de tablouri moderne împrumutate de colecționari particulari și organizată fără amestecul Academiei. Această Expoziție contrasta izbitor cu Salonul din anul precedent unde domnise „o armonie fadă, obținută prin sacrificarea tuturor culorilor pure și a oricăror forțe". După Théophile Gautier, „ceea ce te impresionează cînd privești aceste tablouri este forța, strălucirea, intensitatea culorii" (16). Monet este copleșit de aceeași impresie — nu văzuse încă pînă atunci nimic altceva decît Salonul din 1859 — și exclamă cu bucurie că noua expoziție demonstrează că arta nu este atît de decadentă pe cît se spune (17). Într-o scrisoare lungă, către Boudin, își exprimă entuziasmul pe care i l-au stîrnit cele optsprezece pînze ale lui Delacroix, peisajele pictorilor din Barbizon, operele lui Corot, Courbet și *Moartea și tăietorul de lemne* de Millet, tablou ce fusese refuzat în anul precedent de către juriul Salonului. Monet nici nu-i menționează măcar pe Ingres și pe Meissonier, iar admirația sa față de Troyon a scăzut, lucrările acestuia nefiind comparabile cu cele ale altor pictori. Îl găsește pe Couture de-a dreptul slab ca și pe Rosa Bonheur, atunci în plină vogă. Monet mai spune prietenului său: „Singurul pictor de marine pe care îl avem, Jongkind, e mort pentru artă: este cu desăvîrșire nebun. Artiștii deschid o listă de subscripție pentru a-l ajuta". Monet chiar adaugă cu naivitate: „Ocupă dumneata locul rămas liber" (17). În această scrisoare către Boudin, Monet face și cîteva precizări cu privire la munca sa: „Am în preajmă cîțiva tineri pictori peisagiști care vor fi foarte fericiți să vă cunoască. Sînt pictori adevărați... Mă simt bine aici: desenez mult figuri și e grozav. Dealtfel, cei de la Academie încep să înțeleagă asta" (17).

Academia despre care vorbește aici Monet nu era o adevărată academie ci o instituție deschisă de un fost model, unde pictorii puteau, pe bani puțini, să lucreze după modele vii fără a

fi obligați să dea examene și să se lase corectați. Mulți peisagiști veneau aici să studieze anatomia. Se numea, după proprietarul său, *Academia Elveţiană* (18), și era situată pe quai des Orfévres, în apropiere de Pont Saint-Michel, într-un vechi imobil sordid unde un dentist celebru scotea dinții pentru un franc bucata. Aici lucrase odinioară Courbet, aici venise să deseneze pe vremea cînd era încă elev al lui Couture, Manet, și tot aici venea din cînd în cînd, cînd era în oraș, ca să picteze nuduri sau pur și simplu să-și întîlnească prietenii, Pissarro. Monet l-a cunoscut curînd aici, și este posibil ca Pissarro să fi fost unul dintre cei împreună cu care mergea să picteze peisaje, în aprilie 1860, la Champigny-sur-Marne. Conform amintirilor lui Monet, Pissarro lucra atunci în stilul lui Corot; modelul fiind excelent, Monet a făcut la fel. Într-un desen, reprezentînd o stradă din Montmartre, pe care îl face în acest an, Pissarro începe să contamineze farmecul poetic al lui Corot cu un contrast violent de lumină și de mase sumbre denotînd o influență a lui Courbet. Corot îi dăruise unul din desenele sale, nu unul din acelea făcute în ultima sa manieră, în care planurile și arborii sînt indicați sumar, ci un studiu mai vechi, plin de detalii minuțioase, poate pentru a-l orienta pe Pissarro spre o viziune mai puțin impetuoasă a naturii.

Monet nu a lucrat, fără îndoială, multă vreme alături de Pissarro, căci a venit perioada recrutării. Nu se temea de ea și nici părinții săi, care nu-i iertaseră purtarea și care îl lăsaseră să trăiască după plac doar în speranța că-l vor „avea la mînă“ cu acel prilej. Serviciul militar se făcea atunci prin tragere la sorți iar cei care trăgeau un număr nenorocos urmau să facă timp de șapte ani de zile armată. Dar exista și posibilitatea de „a-ți cumpăra“ un înlocuitor și tatăl lui Monet era gata să-și elibereze fiul, cu condiția ca acesta să i se supună. Dar tînărul Monet a rămas neclintit în hotărîrea lui. Mai tîrziu el va arăta că acești șapte ani de serviciu militar îi păruseră plini de farmec:

Scanned with OKEN Scanner

„Un prieten din armata de cavalerie din Africa care iubea viața militară mi-a transmis entuziasmul său și mi-a insuflat gustul pentru aventură. Nimic nu mi se părea mai atrăgător decît cavalcadele fără de sfîrșit sub soarele arzător, expedițiile vijelioase, pocnetul prafului de pușcă, loviturile de sabie, nopțile petrecute sub cort în deșert și de aceea am răspuns propunerii tatălui meu printr-un gest de superbă indiferență. Am tras la sorți un număr nenorocos. Am obținut, la insistențele mele, să fiu dat la un regiment din Africa, și am plecat. Am petrecut în Algeria doi ani, care au fost cu adevărat minunați. Vedeam aici într-una lucruri noi; în momentele mele libere încercam să le schițez. Nici nu vă puteți închipui cît am învățat în acele locuri și cît de mult mi s-a îmbogățit viziunea. Nu mi-am dat seama de asta de la început, impresiile de lumină și de culoare pe care le-am acumulat atunci nu aveau să se ordoneze decît mai tîrziu; dar germenele căutărilor mele viitoare trebuie căutat aici“ (19).

În timp ce Monet îmbina noile sale experiențe vizuale cu viața militară, Pissarro continuă să lucreze în împrejurimile Parisului, unde îl întîlnește pe peisagistul Chintreuil, care profitase, ca și el, de sfaturile lui Corot, și pe Piette, un vechi elev de-al lui Couture. Piette devine curînd unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Pissarro și pozează pentru acesta în 1861. Firește, Pissarro trimite la Salon în acest an tot un peisaj, dar de data aceasta nemaiparticipînd la lucrări nici Ingres și nici Delacroix, juriul îi refuză tabloul.

Norocul le surîde totuși altora: sînt acceptate două tablouri de Manet, care vor fi expuse la loc puțin avantajos. Din motive ușor de înțeles pictorul evită să fie înscris în catalog ca elev al lui Couture. Expune un portret al părinților săi și un *Spaniol cîntînd la ghitară*, tablou care, în ciuda proastei expuneri, atrage imediat atenția vizitatorilor. Generozitatea execuției, voiciunea coloritului, farmecul subiectului și atitudinea plină de viață a personajului inspiră criticilor și,

Scanned with OKEN Scanner

în special lui Théophile Gautier, care fusese în Spania, cele mai călduroase elogii. Apăruse în sfîrșit o pictură care îmbina observarea vieții reale cu seducția exercitată de caracterul exotic și pitoresc al costumului. Se produce atunci un lucru extraordinar: în urma comentariilor elogioase tabloul este așezat în mijlocul unui panou, și chiar primește o „mențiune onorabilă", datorită, se pare, și insistențelor lui Delacroix. Grație succesului obținut de primele sale lucrări expuse la Salon, Manet, atunci în vîrstă de 29 de ani, dobîndește, dintr-o dată, o reputație care îi asigură un loc de invidiat printre tinerii cei mai talentați.

Tabloul *Spaniol cîntînd la ghitară* atrage atenția a numeroși pictori tineri care se arată mai ales interesați de felul în care Manet a reușit să transpună în stil modern o influență evidentă a lui Goya și mai ales a lui Velázquez. Cu un an înainte, Champfleury scrisese într-un articol consacrat lui Courbet: „Oare maestrul, prin reabilitarea modernului și prin excelentele procedee cu care realizează prezentarea modernului, nu va facilita apariția unui Velázquez nobil și mare, a unui Goya batjocoritor și satiric?" (20).

Champfleury a fost profet fără să știe, căci Manet, cu ajutorul conștient sau nu al lui Courbet, reușește să stabilească cu trecutul o legătură care nu mai avea semnificația unei dependențe servile față de vechii maeștri. Dimpotrivă, el insuflă o nouă viața unei tradiții admirabile. Printre lucrările banale și imitațiile expuse la Salon, tabloul său aducea o notă nouă și strălucitoare. Fernand Desnoyers „cronicarul" localului Brasserie des Martyrs, povestește mai tîrziu, în legătură cu aceasta, pe jumătate serios, pe jumătate în glumă, următoarele: „Un grup de pictori: Legros (fost elev al lui Lecoq de Boisbaudran care a repurtat în același an un mare succes personal cu o lucrare inspirată de Courbet), Fantin (care-l cunoștea pe Manet), Carolus Duran, Bracquemond (gravor, prieten cu Degas), Amand Gautier, se opresc muți de admirație în fața unui *Spaniol*

Scanned with OKEN Scanner

cîntînd la ghitară. Această pictură în faţa căreia atîţia pictori deschideau ochii mari şi rămîneau cu gurile căscate, era semnată de un nume nou: Manet. Acest cîntăreţ spaniol era pictat într-un chip ciudat şi nou, al cărui secret tinerii pictori uimiţi socoteau că-l deţin numai ei, acest fel de pictură ocupînd un loc de mijloc între pictura realistă şi cea romantică. Sus-numitul grup de tineri pictori decretează pe loc că se vor duce cu toţii la domnul Manet. Această manifestare de răsunet a noii şcoli a avut într-adevăr loc. Domnul Manet a primit delegaţia cu foarte multă amabilitate şi le-a răspuns oratorilor că această dovadă de simpatie îl emoţiona şi îl măgulea totodată. Manet a dat asupra lui însuşi şi asupra cîntăreţului spaniol toate informaţiile care i s-au cerut. Le-a spus oratorilor, spre marea lor uimire, că este elev al domnului Thomas Couture. Această vizită a fost urmată de altele. Împreună cu pictorii, au mai venit la domnul Manet un poet şi mai mulţi critici de artă“ (21). Aceşti critici erau, fără îndoială, cei care-l susţinuseră şi pe Courbet, dovedind astfel că înţeleg noile forme artistice: Castagnary, apărător hotărît al realismului, Astruc, Desnoyers însuşi, Champfleury ale cărui lucrări erau împodobite cu frontispicii de Braquemond, Duranty, pentru al cărui prim roman Legros gravase recent patru acvaforte, şi poate şi Théophile Gautier.

Deşi Courbet face cîteva rezerve cu privire la legătura dintre Manet şi Velázquez, discipolii săi erau fericiţi să-l primească pe Manet în tabăra lor. Dar acesta nu se alătură pictorilor şi scriitorilor admiratori ai lui Courbet de la Brasserie. Dandy parizian, fiu de părinţi bogaţi, era dornic să fie independent nu mai puţin decît să facă o strălucită carieră, şi nu voia să se compromită în tovărăşia lor. Lucrase timp de şase ani în atelierul lui Couture, în ciuda disputelor cu acesta, pentru că socotea că-şi poate realiza ambiţiile în cadrul instituţiilor oficiale, şi acum, cînd un succes brusc îi încununa dintr-o dată eforturile, nu era, desigur, momentul să se alăture celor al

Scanned with OKEN Scanner

căror nume însuși, simboliza ideea de revoltă. Manet tocmai închiriase un atelier la Batignolles, departe de locurile pe care le frecventau Courbet și prietenii săi; mai atras de viața mondenă decît de cea boemă, prefera terasa elegantei cafenele Tortoni localului Brasserie des Martyrs.

Poetul prezentat lui Manet de noii săi prieteni nu putea fi altul decît Baudelaire. Prieten pentru scurt timp cu Courbet, se detașase demult de pictor, ca și de — pentru a-i cita propriile cuvinte— „acea gloată de artiști și literați vulgari, a căror inteligență mioapă se adăpostește îndărătul cuvîntului vag și obscur de *realism*“ (22). Dar nu încetase să poarte un interes constant tuturor manifestărilor artistice. Admirator pasionat al lui Delacroix, prieten cu singuraticul Constantin Guys, critic sever dar drept al lui Ingres (căruia știa să-i aprecieze calitățile văzîndu-i totodată și defectele), unul dintre puținii critici care îl socoteau pe Daumier și altceva decît un simplu caricaturist, Baudelaire era dotat, mai mult decît oricare alt om de litere, cu o sensibilitate receptivă la impresiile vizuale. Acest dar i-a permis să discearnă, fără să se înșele niciodată, calități picturale pe care majoritatea contemporanilor săi le vor descoperi în mai multe zeci de ani. Ca poet, știa să aprecieze cuvintele nu numai pentru semnificația lor, ci și ca receptacole de imagini, știind ce efecte se pot scoate din ritmul și din sonoritatea lor. Tocmai aceasta i-a permis, fără îndoială, să descopere în pictură acele calități care depășesc subiectul: forța execuției, armonia culorilor și puterea creatoare care, prin obiectul neînsuflețit, exprimă ceea ce Victor Hugo a numit, în legătură chiar cu Baudelaire „un fior nou“.

Cu unsprezece ani mai vîrstnic decît Manet, Baudelaire s-a apropiat de pictor mînat de curiozitatea veșnicului căutător de senzații noi dar și cu indulgența geniului solitar care vede pe unul mai tînăr pornind în acea aventură pe care o cunoștea atît de bine el însuși: lupta de-o viață întreagă pentru a te face cunoscut. Baudelaire își dă imediat seama de calitățile excepționale ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Manet, dar şi de „caracterul său slab", neadaptat la lupta care se pregătea: „Niciodată nu va reuşi să înlăture cu desăvîrşire defectele temperamentului său — scrie el mai tîrziu unui prieten — dar are un *temperament*, şi iată lucrul important" (23). Atras de opera lui Manet, Baudelaire nu întîrzie să-şi exprime în public admiraţia. După aproximativ un an de la întîlnirea lor, în toamna anului 1862, publică un articol în care îl laudă pe Manet pentru că ştie să îmbine „un gust sigur pentru adevărul modern... cu o imaginaţie vie şi amplă, sensibilă, îndrăzneaţă, fără de care cele mai alese calităţi nu sînt decît ca nişte servitori fără stăpîn" (24). În acelaşi an, în 1862, Manet îl reprezintă într-o acvaforte pe Baudelaire, din profil, şi, de asemeni, în tabloul *Audiţie muzicală la Tuileries*, una dintre primele sale pînze care se ocupă de viaţa contemporană. Acest tablou conţine de asemenea portretele mai multor noi prieteni ai lui Manet: Champfleury, Astruc, Théophile Gautier şi un militar, comandantul Lejosne, prieten comun al pictorului şi al poetului.

Cam în aceeaşi perioadă în care îl întîlneşte pe Baudelaire, Manet îl cunoşte şi pe Edgar Degas. Degas ar fi putut să-i fie prezentat de Bracquemond, dar se pare că Manet i-a adresat pentru prima oară cuvîntul la Luvru, privindu-l cum face o copie a cărei îndrăzneală l-a uimit. Numai cu doi ani mai tînăr decît Manet, la fel de puţin boem ca şi el, bine îmbrăcat, cu maniere distinse, foarte inteligent şi spiritual, Degas era pentru elegantul Manet tovarăşul mult visat, şi, foate curînd, cei doi tineri se vor împrieteni.

Degas adusese din călătoriile sale în Italia, unde tatăl său avea rude şi unde avea o soră măritată,un mare număr de desene făcute fie după modele, fie după maeştrii italieni, precum şi o serie de portrete de familie. La Paris, mai face altele, în special pe cele ale fraţilor săi mai tineri, precum şi cîteva autoportrete. Aceste portrete executate în maniera lui Ingres, respectă cu strictеţe precizia liniilor, dar Degas nu se teme totuşi să dea strălucire coloritului lor auster prin cîteva accente şi

Scanned with OKEN Scanner

tușe vii care contrastează cu factura netedă și subtilă.

Deși primele portrete, acelea ale fraților săi, de exemplu, prezintă încă modelul într-o atitudine clasică, mai mult sau mai puțin rigidă, Degas va introduce curînd în tablourile sale atitudini atît de puțin ortodoxe încît fără îndoială că Ingres nu le-ar fi aprobat. Cînd, în 1859, pictează familia mătușii sale, baroana Belleli la Florența (25), îl reprezintă pe unchiul său văzut aproape în întregime din spate, iar tînăra sa verișoară, figură centrală a tabloului, este pictată stînd pe scaun, cu piciorul îndoit și cu desăvîrșire ascuns de o fustă amplă. În timp ce Ingres, preocupat de stilul său, indică modelelor să-i pozeze într-o atitudine anumită, Degas preferă să facă, după cum spune el însuși „portretele unor oameni surprinși în atitudini familiare și tipice și mai cu seamă să lase figurii acestora aceeași libertate de expresie pe care o lasă trupului lor". Totuși, în ciuda unui oarecare gust pentru noutate și a unui spirit de observație neconformist, Degas nu abordase încă subiecte inspirate din viața contemporană. Cînd l-a întîlnit pe Manet picta scene istorice care, prin teme dacă nu prin concepție, se încadrau în tradiția Școlii de Bele-Arte. În 1860 lucrează la o compoziție care reprezenta cîteva fete din Sparta provocînd la luptă pe cîțiva băieți: în mod voit renunță să reproducă tipul grec convențional și își alege modelele printre „puștii" din Montmartre, îmbinînd astfel în modul cel mai ciudat tema istorică și execuția clasică cu o tipologie și un spirit de observație care aparțin propriei sale epoci. Același lucru se poate spune și despre tabloul *Semiramida întemeind un oraș*, executat în 1861. Într-o a treia lucrare de aceeași inspirație, *Fiica lui Jephte*, renunță la orice rigiditate, nemaigrupîndu-și personajele pe planuri orizontale, paralele cu suprafața pînzei, și optînd pentru o compoziție mai puțin simplă, în care putem regăsi ceva din mișcarea și din acea viață care caracterizează maniera lui Delacroix cînd tratează subiecte

Scanned with OKEN Scanner

asemănătoare. Degas citează chiar numele lui Delacroix în notele în care se referă la acest tablou, cel mai mare pe care l-a pictat vreodată (27). Lucru cu deosebire important, nici una din aceste lucrări nu pare a fi făcută de mîna unui debutant: ele nu vădesc nici exuberanță, nici ezitări, nici stîngăcii, nici dependența servilă față de un anume model. Încă de la început, Degas se dovedește a fi „de meserie", abil și disciplinat, evitînd facilitatea, disprețuind efectele ieftine, rezolvînd probleme dificile într-un stil care arată înrudirea sa cu Ingres și într-un spirit care îl apropie uneori de Delacroix.

În ciuda prieteniei sale cu Degas, Manet nu-l aprobă deloc în ceea ce privește alegerea subiectelor. Școala de Bele-Arte îi inspirase o adevărată oroare față de subiectele istorice și termenul de *pictor istoric* era pentru el sinonim cu cea mai rea dintre injurii. Pare deci verosimil ca Manet să fi fost atras la început mai mult de om decît de artist, că a găsit un camarad cultivat și de o distincție naturală, spirit deschis dar fără tendințe excesiv anarhiste. Degas, care nu expusese încă la Salon, era un debutant în comparație cu Manet care, în toamna anului 1861, se înfățișa publicului pentru a doua oară cu o serie de picturi recente, expuse la Galeria Martinet din boulevard des Italiens. Cu începere de la această dată, proprietarul galeriei va prezenta, în mod aproape constant, lucrări de-ale lui Manet.

În același an, 1861, Delacroix termină în sfîrșit frescele de la Saint-Suplice; Fantin, prietenul lui Manet, este dintre cei care se duc fără întîrziere să le cerceteze și să le admire. Celor care se foloseau de toate argumentele posibile împotriva lui Delacroix, acuzîndu-l acum de decadență, Baudelaire le răspunde că niciodată pictorul „nu a mai realizat acest colorit supranatural, splendid și savant, acest desen mai voit epic" (28). Dar, mai mult chiar decît de culoare și desen, pictorii care-l admiră pe Delacroix se arată interesați de o problemă pur tehnică,

rezolvată aici în mod strălucit. Dat fiind că frescele urmau să fie privite de la distanță, Delacroix le execută în tușe mari și distincte care, de departe, se contopeau, comunicînd culorii mai multă energie și prospețime.

Unul dintre cei care văd noile decorații făcute de Delacroix este, fără îndoială, și Boudin, care-și petrece o parte din anul 1861 la Paris. Ca să-i vină în ajutor materialicește, Troyon propusese să picteze cerul și fundalul peisagiilor — totdeauna cu boi — la care lucra și care se cer în asemenea cantitate încît autorul de-abia reușește să facă față comenzilor. În timpul ședерii sale la Paris, Boudin îl revede pe Courbet, și poate și pe Baudelaire; îi întîlnește de asemenea pe Champfleury și pe Corot, dar se pare că nu i-a cunoscut pe cei cîțiva pictori, prieteni, pe Pissarro, de exemplu, pe care Monet dorea să i-i prezinte. Pissarro, care picta tot în împrejurimile Parisului, își făcea din cînd în cînd apariția la Academia elvețiană. Aici se va simți curînd atras de un tînăr meridional al cărui accent greoi și provincial și ale cărui apucături ciudate, stîrneau, dimpreună cu desenele sale pline de un sentiment impetuos, batjocura celorlalți pictori (29). Tînărul acesta era fiul unui onorabil bancher din Aix-en-Provence, Louis-Auguste Cézanne.

Timp de trei ani Paul Cézanne luptase ca să obțină permisiunea de a se consacra artei, dar fusese silit să urmeze dreptul la Aix. Învingînd, în sfîrșit, opoziția paternă, se duce, la vîrsta de douăzeci și doi de ani, la Paris, spre a-l întîlni pe fostul său coleg, Emile Zola. Lucrează cu regularitate în cadrul Academiei elvețiene, în fiecare dimineață, de la ora șase la ora unsprezece, fără îndoială spre a se pregăti pentru examenul de intrare la Școala de Bele-Arte (30). Fără de Pissarro, care a văzut de îndată în ce constă originalitatea lucrărilor sale, și fără de Armand Guillaumin (31), un pictor ceva mai tînăr pe care l-a cunoscut tot la Academia elvețiană, Cézanne, care îl întîlnea pe vechiul său prieten Zola mai puțin decît nădăjduise, ar fi

Scanned with OKEN Scanner

fost cu totul izolat. Capitala îl dezgustă curînd şi pentru că visurile sale juvenile privitoare la un succes imediat întîrziau să se realizeze, se hotărăşte, în ciuda sfaturilor insistente ale lui Zola, să se întoarcă la Aix. Părăseşte Parisul în toamna anului 1861, cu intenţia de a intra funcţionar la tatăl său şi de a renunţa, pentru totdeauna, la pictură.

Şcoala de Bele-Arte care îi păruse lui Cézanne, şi mai ales tatălui său, scopul logic ce trebuia atins, nu oferea totuşi nimic extraordinar celor care reuşeau să pătrundă aici. Sfîrşitul anului 1861 va fi marcat de protestul important al unui grup de studenţi — elevi ai lui Picot şi Couture — nemulţumiţi de metodele profesorilor lor şi căutînd cu nerăbdare un nou profesor. Ei se gîndesc fără întîrziere la Courbet care, în această perioadă de lupte sterile şi de incertitudini, îşi sfătuia prietenii să întoarcă spatele trecutului, să meargă înainte şi să fie îndrăzneţi. Nimic nu răspundea mai bine aspiraţiilor lor profunde decît acest îndemn de a-şi elibera forţele tinere, de a se afirma prin lucrări vaste, brutale chiar, concepute îndrăzneţ şi executate cu forţă. Îl întreabă deci pe Courbet dacă vrea să-i accepte ca elevi şi să se ocupe de iniţierea lor. Courbet, într-o lungă scrisoare, redactată cu ajutorul lui Castagnary, le aduce la cunoştinţă că nu le poate fi profesor, fiecare artist trebuind să-şi fie sieşi profesor, dar că ar consimţi să deschidă un atelier, destul de asemănător cu cele din timpul Renaşterii, unde, considerîndu-i nu drept elevi ci drept colaboratori, le-ar arăta cum a devenit el însuşi pictor; fiecare ar rămîne astfel cu desăvîrşire liber să caute expresia cea mai proprie concepţiilor sale individuale (32).

În primele săptămîni ale lui ianuarie 1862, elevii vin în mare număr la atelierul închiriat în strada Notre-Dame-des-Champs; foarte repede se vor aduna aici mai bine de patruzeci. Fiecare plătea o cotizaţie de douăzeci de franci pentru chirie şi model, care era cînd un cal, cînd un taur legat, păziţi de un ţăran. Spectacolul ciudat al

Scanned with OKEN Scanner

unui taur introdus într-un atelier parizian devine repede celebru în tot orașul, și nenumărați strengari încep să invadeze atelierul în care Courbet mergea de la un șevalet la altul — Fantin se afla printre „elevii“ săi — vorbind despre artă în general și despre metodele lui în special. Nu se știe dacă i-a trecut cuiva prin minte că decît să se aducă taurul în atelier ar fi fost simplu să meargă la marginea orașului și să se studieze animalul la fața locului. În orice caz, experiența a fost de scurtă durată: Courbet s-a plictisit repede de „predat“ și este probabil că studenții s-au plictisit și ei curînd de repetițiile sale. În aprilie 1862, atelierul nu mai ființează, dar scurta sa existență demonstrase încă o dată că Școala de Bele-Arte își pierdea treptat autoritatea sa asupra elevilor. Poate ca urmare a acestui eveniment, în martie 1862 este desemnată oficial o comisie specială care să studieze posibilitatea de a se aduce unele îmbunătățiri activității Școlii de Bele-Arte, Academiei romane și regulamentului privitor la Salon.

„Regret nespus de mult că nu pot să vă îndemn să veniți la Paris în acest moment“, îi scria Troyon în ianuarie 1862 lui Boudin, care se întorsese la Le Havre: „Situația este grea: artiștii, în general, sînt nemulțumiți... Bieții tineri au oarecare dreptate să se plîngă“ (33). Iată ce spune tot atunci Fantin, într-o scrisoare adresată unor prieteni din Anglia: „Parisul înseamnă arta liberă. Nu poți vinde aici nimic, dar poți în schimb să te manifești în deplină libertate și există oameni care caută, care luptă, care aplaudă; poți avea adepți, poți întemeia o școală; ideea cea mai ridicolă sau cea mai măreață își are aici adepții săi. Este de fapt un loc prea îngrozitor pentru ca să poți trăi în el“ (34). Și totuși acest „loc îngrozitor“ nu înceta să atragă talente tinere din toate colțurile Franței și din lumea întreagă. Numai la Paris, se pare, aceștia puteau să beneficieze de un stimulent indispensabil, să-și găsească tovarăși de drum, să se piardă sau să se regăsească și să semene semin-

Scanned with OKEN Scanner

ţele gloriei. Pissarro venise din Antile, Boudin şi Monet veneau din Le Havre, Cézanne şi Zola din Aix-en-Provence. Şi, asemeni lor şi alţii vor lua drumul Parisului, plini de înflăcărare şi de speranţă.

NOTE

1 Primele cinci paragrafe ale acestui capitol reiau aproape textual o relatare despre tinereţea sa făcută de Monet în cursul unei conversaţii cu Thiébault-Sisson. Vezi Thiébault-Sisson: „Claude Monet", dialog publicat în *Le Temps*, 27 noiembrie 1900.

2 Vezi H. Edwards: „The caricatures of Claude Monet", *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, septembrie-octombrie, 1943.

3 Boudin, notă, 27 februarie 1856; vezi G. Jean-Aubry *Eugène Boudin*, Paris, 1922, p. 31. Autorul acestei lucrări avea la dispoziţia sa sute de scrisori compuse de Boudin, precum şi carnetele pictorului, registre etc. Cartea sa oferă informaţii utile despre tinereţea lui Monet. Despre Boudin vezi şi G. Cahen: *Eugène Boudin, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1900; R.L. Benjamin: *Eugène Boudin*, New York, 1937.

4 Boudin, note luate din carnetele de desen, citate de Jean-Aubry, *op.cit.*, pag. 181, 184, 194.

5 Boudin către fratele său, 20 aprilie 1868; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 66.

6 Scrisoarea lui A. Monet către consiliul municipal al oraşului Le Havre, 21 martie 1859; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 171.

7 Şedinţă a consiliului municipal, Le Havre, 18 mai 1859. Vezi M. de Fels: *La vie de Claude Monet*, Paris, 1929, pag. 32—33.

8 Monet către Boudin, 3 iunie 1859; vezi G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, cap. IV.

9 Monet către Boudin, 19 mai 1859; vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. I, cap. IV.

10 Vezi G. Riat: *Gustave Courbet*, Paris, 1906, pag. 179—180; vezi şi A. Schanne: *Souvenirs de Schaunard*, Paris, 1877, pag. 229—230.

11 Vezi C. Baudelaire: *Salon de 1859*, cap. VIII, reprodus în *L'Art Romantique*.

12 Boudin, notă, 18 iunie 1859; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 39.

13 J. Champfleury: *Les amis de la nature*, Paris, 1860, capitolul II.

14 Boudin către Martin, 3 septembrie 1868. Vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

15 E. Duranty: Caracteristica operelor Domnului Champfleury; introducere la Champfleury: *Les amis de la nature, op. cit.*, p. 21. Este interesant de remarcat că Degas, care va deveni mai tîrziu unul dintre cei mai buni prieteni ai lui Duranty, era pe atunci și un fervent admirator al lui Champfleury.

16 T. Gautier: „Exposition de tableaux modernes", *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1860. Pentru aceeași expoziție vezi Z. Astruc: *Le Salon intime*, Paris, 1860.

17 Monet către Boudin, 20 februarie 1860 (și nu 1856, cum se indică adeseori); vezi Geffroy, *op. cit.*, vol. I, cap. IV. Din cînd în cînd totuși, Monet mai făcea caricaturi. Geffroy povestește că i-a făcut caricatura lui Bénassit la *Brasserie des Martyrs*. Tînărul pictor l-a întîlnit aici pe Cajart care va publica în 1860, în revista sa efemeră *Diogène*, un portret-șarjă al actorului Laferrière, de Monet (Vezi E. Bouvy: „Une lithographie inconnue de Monet", *L'Amateur d'Estampes*, ianuarie 1928). Dar după Geffroy (cap. III), Monet refuzase să colaboreze regulat la *La Presse de la Jeunesse*, publicată de Andrieu, un alt obișnuit al cafenelei.

18 Despre L'Académie Suisse, vezi articolul lui Dubuisson în *Paris-Midi*, 2 ianuarie 1925, citat de G. Mack: *La vie de Paul Cézanne*, Paris, 1938, p. 97.

19 Monet către Thiébault-Sisson. Vezi dialogul, *op. cit.*

20 J. Champfleury: *Courbet en 1860;* reprodus în *Grandes oeuvres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1861, p. 252.

21 F. Desnoyers: *Le Salon des refusés*, Paris, 1863, pag. 40—41.

22 C. Baudelaire: *L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cap. III. reprodus în *L'Art Romantique.*

23 Baudelaire către D-na Paul Meurice, 24 mai 1865. Scrisorile lui Baudelaire către Manet sau cele despre acest pictor au fost reunite de E. Faure în cartea sa: *C. Baudelaire: Variétés critiques*, Paris, 1924, vol. II, apendice, pag. 223—225. Vezi și J. This: „Manet et Baudelaire", *Études d'art* publicate de Muzeul Național din Alger, I, 1945.

24 C. Baudelaire: „Peintres et aquafortistes", *Le Boulevard*, septembrie 1862, reprodus în *Curiosités esthétiques.*

25 Vezi M. Guérin: „Remarques sur des portraits de famille peints par Degas", *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1928.

26 Degas, note; vezi P.-A. Lemoisne: „Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes", *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1924.

27 Vezi E. Mitchell: „*La fille de Jephté* de Degas, genèse et évolution", *Gazette des Beaux-Arts*, octombrie 1937. Tabloul se află la Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. Degas a putut fi influențat

Scanned with OKEN Scanner

de frescele lui Chassériau pentru Curtea de Conturi, distruse de Comună (unele desene au fost reproduse în *L'Art Vivant*, ianuarie 1938).

28 C. Baudelaire: *L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, cap. III, reprodus în *L'Art Romantique*.

29 Vezi Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 392.

30 Cézanne, entuziasmat de Salon, îi consacră o lungă scrisoare adresată unui prieten; vezi Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 78—80.

31 Despre Guillaumin, vezi: E. Des Courrières: *Armand Guillaumin*, Paris, 1924; G. Lecomte: Guillaumin, Paris, 1924; Tabarant: „Les quatre-vingts ans de Guillaumin", *Bulletin de la vie artistique*, 15 februarie 1921; G. Rivière: „Armand Guillaumin", *L'Art Vivant*, 15 iulie 1927; C.L. Borgmeyer: „Armand Guillaumin", *The Fine Arts*, februarie 1914; vezi și G. Coquiot: „Armand Guillaumin", *Le Carnet des Artistes*, 15 februarie 1917.

32 Scrisoarea lui Courbet către elevii săi, datată din 25 decembrie 1861, a fost publicată în *Le Courrier du Dimanche*, 29 decembrie 1861; vezi C. Léger: *Courbet*, Paris, 1929, pag. 86—88. Despre atelierul lui Courbet vezi G. Riat: *Gustave Courbet*, Paris, 1906, pag. 193—195. Riat relatează că atelierul a fost inaugurat în primele zile ale lui decembrie 1861, dar probabil că aceasta s-a întîmplat la începutul lui ianuarie 1862, după publicarea scrisorii lui Courbet.

33 Troyon către Boudin, 29 ianuarie 1862; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 53.

34 Fantin către Edwards, 23 noiembrie 1861; vezi A. Jullien: *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

1862–1863

ATELIERUL LUI GLEYRE. SALONUL CELOR REFUZAȚI ȘI REORGANIZAREA ȘCOLII DE BELE-ARTE

La începutul anului 1862 Claude Monet cade grav bolnav în Alger și este trimis acasă spre a se însănătoși. Își folosește cele șase luni de convalescență desenînd și pictînd cu o înflăcărare mai mare decît oricînd. În fața acestei încăpățînări, tatăl său înțelege, în sfîrșit, că nici o voință nu-l poate îndupleca pe tînărul artist, și, cum medicul lăsase să se înțeleagă că reîntoarcerea tînărului în Africa ar putea să aibă consecințe fata.', se decide să-l „răscumpere" pe Monet la terminarea concediului. Pictorul poate deci din nou să lucreze pe plajă, singur sau în tovărășia lui Boudin. Chiar în aceeași perioadă se află la Le Havre, spre a picta Jongkind, pe care Monet îl declarase „mort pentru artă", dar care, datorită ajutorului mai multor pictori, prieteni ai săi (ca Bracquemond, Bonvin, Diaz, Corot și Cals) își regăsise încrederea în sine și voința de a lucra. Un englez care îl văzuse pe Monet lucrînd în aer liber, îl prezintă pe acesta lui Jongkind; Monet la rîndul său, îl prezintă lui Boudin.

Scanned with OKEN Scanner

Monet este profund impresionat de Jongkind, atunci în vîrstă de patruzeci de ani și care era în același timp melancolic și vesel, sociabil, și timid, vorbind franceza cu un puternic accent olandez și cu un total dispreț față de sintaxă și de gramatică. Mare, puternic, osos, avînd înfățișarea stîngace a unui marinar aflat pe uscat, suferind de o ciudată manie a persecuției, Jongkind nu se simțea la îndemînă decît cînd lucra sau vorbea despre arta sa. Viața agitată și nefericită pe care o dusese nu reușise să-i distrugă prospețimea viziunii și nici siguranța instinctului. Ca și Boudin, își păstrase o anumită candoare a privirii care îl pusese la adăpost de rutină. Îl interesau numai aspectele mereu schimbătoare ale naturii, aspecte pe care mîna sa agilă, prin mișcări rapide, le transforma în linii nervoase, în tușe luminoase de culoare care nu se repetau niciodată. Mai puțin placid decît Boudin, transmitea operei sale ceva din propria-i nervozitate, o ciudată pasiune care se armoniza admirabil cu naivitatea privirii sale, cu lirismul simțirii și cu liniștita îndrăzneală a spiritului său. Nu este deci surprinzător că Baudelaire a fost atras de gravurile sale pe care le-a putut admira ca și pe cele ale lui Manet, Whistler și Meryon, la o expoziție de ansamblu, la Cadart, în toamna lui 1862.

Jongkind a devenit curînd foarte bun prieten cu Monet și Boudin. Monet își va aminti mai tîrziu de această prietenie în felul următor: „Jongkind mi-a spus să-i arăt schițele, m-a invitat să vin să lucrez cu el, mi-a explicat în detaliu felul său de a picta și, desăvîrșind astfel ceea ce învățasem pînă atunci de la Boudin, a fost din acea clipă, adevăratul meu profesor. Lui îi datorez educarea definitivă a ochiului"(1).

Totuși, doamna Lecadre privea cu frică și neîncredere progresele nepotului său, și se plîngea, într-o scrisoare adresată prictorului Armand Gautier, în acești termeni: „Studiile sale sînt totdeauna doar niște schițe, așa cum ați văzut;

dar cînd vrea să termine, să facă un tablou, acesta nu mai e decît o mîzgăleală groaznică de care e foarte mîndru, căci se găsesc imbecili care să-l felicite. Nu ține deloc seama de observațiile mele. Nu mă consideră la înălțimea artei sale, din care pricină prefer să nu-i mai spun nimic"(2).

„Imbecilii" care îl lăudau pe Monet pentru căutările sale nu puteau fi alții decît Boudin și Jongkind. Poate că tatăl lui Monet a consimțit să-și lase fiul să se întoarcă la Paris pentru a-l îndepărta de aceste primejdioase relații. În amintirile sale pictorul arată că tatăl său i-ar fi spus cu acest prilej următoarele: „Este de le sine înțeles că acum te vei apuca să lucrezi cu adevărat. Vreau să te văd într-un atelier, sub îndrumarea unui profesor cunoscut. Dacă îți reiei independența, nu mai vezi de la mine nici un ban"(1). Hotărîrea acesta nu-i convenea lui Monet decît pe jumătate, dar simțea că nu trebuie să-și contrarieze tatăl. Acceptă. La Paris urma să-l aibă drept tutore artistic pe pictorul Toulmouche, care tocmai se căsătorise cu una din verișoarele sale. Toulmouche, elev al lui Gleyre, se bucura atunci de mare succes, specializat fiind în portrete de femei frumoase, de copii drăgălași ca și în tot felul de alte dulcegării. Astruc îi caracteriza pictura astfel: „Totul e drăguț, fermecător, colorat, plin de finețe și pînă la urmă groaznic" (3).

În noiembrie 1862, Monet sosește la Paris și se duce de îndată la Toulmouche. Pentru a-i arăta ce știe, face o natură moartă reprezentînd un rinichi de animal și o mică farfurie cu unt. „E bine, remarcă Toulmouche, dar ai pictat din imaginație. Vei începe lecțiile cu domnul Gleyre. Gleyre ne este profesor tuturor. El te va învăța să faci un tablou" (4). Și astfel Monet începe să lucreze în atelierul lui Gleyre.

Tot atunci sosește la Paris un alt tînăr. Ca și Cézanne venea din sud, ca și el aparținea unei familii înstărite și fusese constrîns să facă studii care nu-l interesau. Dar Fréderic Bazille — care locuia la Montpellier, nu departe de colec-

Scanned with OKEN Scanner

ţionarul Bruyas, prietenul lui Courbet reuşise să-şi convingă părinţii să-i îngăduie să meargă la Paris unde urma să-şi împartă timpul între studiile de medicină şi artă. Devine şi el elevul lui Gleyre, şi, puţin timp după aceea menţionează într-o scrisoare către familie că prietenii săi preferaţi sînt un oarecare viconte Lepic şi Monet.

Monet nu se simţea prea fericit în calitatea sa, de elev al lui Gleyre. Mai tîrziu va spune: „Mi-am aşezat fără nici o tragere de inimă şevaletul în atelierul acestui artist celebru. În prima săptămînă am lucrat totuşi cu conştiinciozitate, terminînd cu cea mai mare sîrguinţă şi pasiune studiul de nud, făcut după un model viu, pe care domnul Gleyre urma să-l corecteze luni. Cînd săptămîna următoare, trecu prin faţa mea, se aşeză pe scaun şi privi atent tabloul. Îl văd dintr-o dată, întorcîndu-se, înclinîndu-şi cu un aer mulţumit figura gravă şi îl aud cum îmi spune surîzînd: „Nu-i rău, nu-i rău deloc, dar seamănă prea mult cu modelul. Ai de-a face cu un individ îndesat: l-ai pictat îndesat. Are picioarele uriaşe: le-ai făcut ca atare. E tare urît. Adu-ţi aminte, tinere, că atunci cînd pictezi un om, trebuie să te gîndeşti totdeauna la arta antică. Natura, prietene, este un minunat element de studiu, dar nu prezintă interes. Stilul, vezi dumneata, numai stilul are importanţă"(5). Monet, care învăţase de la Boudin şi Jongkind. să-şi transpună cu fidelitate observaţiile, a fost surprins de acest sfat; între el şi profesor parcă s-ar fi înălţat din acea clipă o barieră. Dar mai erau şi alţi elevi în afară de Monet, de care Gleyre nu era mulţumit. De exemplu, un anume tînăr parizian, Auguste Renoir, care nici el nu părea apt să lucreze în spirit academic. Elev al lui Gleyre, tot în 1862, încercase, ca şi Monet, încă din prima săptămînă, să copieze modelul cît mai conştiincios cu putinţă. Gleyre se mulţumise să arunce o privire fugară peste ceea ce lucrase şi spusese sec: „Nu-i aşa că vă ocupaţi de pictură doar pentru a vă amuza? — Desigur,

Scanned with OKEN Scanner

i-a răspuns Renoir, dacă nu m-ar amuza vă rog să mă credeţi că nici nu mi-ar trece prin cap să pictez" (6).

Această replică neașteptată era spusă din adîncul sufletului. Timp de mai mulţi ani, Renoir, unul dintre cei cinci copii ai unui croitor sărac originar din Limoges, practicase diferite meserii, economisind fiecare ban pentru a-şi putea plăti studiile. Mai întîi ucenic la un pictor de porţelanuri, începuse să picteze, la magazinul acestuia, sub îndrumarea unui lucrător mai în vîrstă. Acesta reușise să-i convingă pe părinţii lui Renoir că fiul lor era menit să facă altceva decît să picteze flori pe cești și farfurii sau să le împodobească cu copii după Boucher. Renoir se hotărăște atunci să cîștige bani, reușind curînd datorită uimitoarei sale îndemînări și rapidităţii cu care picta storuri, fresce etc. (7). La douăzeci și unu de ani pusese deoparte destui bani ca să poată intra în Scoala de Bele-Arte.

Nemulţumirea pe care și-o exprimase Gleyre în legătură cu studiile lui Monet și Renoir va contribui la simpatia care ia naștere între cei doi tineri; cînd li se alătură un tînăr englez, Alfred Sisley, născut în Franța din părinţi britanici, formează un grup de patru prieteni: Bazille, Monet, Renoir și Sisley — care au rămas izolaţi de ceilalţi elevi.

Atelierul lui Gleyre ca și cele ale celor mai mulţi profesori de la Școala de Bele-Arte —ca și cel al lui Couture, de exemplu — nu ţinea de Școala de Bele-Arte decît în mod indirect. Aceasta asigura învăţămîntul gratuit tuturor elevilor care treceu diferitele examene, dar prezenta inconvenientul că profesorii ţineau cursurile pe rînd, fără o metodă de predare unitară. Iată de ce majoritatea profesorilor deschiseseră școli particulare, unde elevii, fie că erau sau nu înscriși la Scoala de Bele-Arte, lucrau sub îndrumarea lor exclusivă. Cei care erau înscriși la Școala de Bele-Arte participau în același timp la cursurile obligatorii și se prezentau periodic la examene. Este cazul lui Renoir care, primit la Școala de

Scanned with OKEN Scanner

Bele-Arte în aprilie 1862, își trece examenele în august 1862, în martie, august și octombrie 1863 și în aprilie 1864 (8).

În atelierul lui Gleyre, după cum arată un prieten al lui Whistler care lucrase aici un timp oarecare „cam treizeci sau patruzeci de elevi desenau și pictau nuduri după un model viu, zilnic, în afară de duminică, de la ora opt dimineața și pînă la prînz și timp de două ore în fiecare după-amiază, în afară de cea de sîmbătă... Modelele, bărbați și femei, alternau în fiecare săptămînă... Pereții goi erau împodobiți cu numeroase caricaturi în cărbune și cretă albă, precum și de numeroase răzături de paletă care alcătuiau o decorație policromă nu lipsită de frumusețe. O sobă, o platformă pentru model, tabarete, lăzi, cam cincizeci de scaune cu spătare, joase și solide, vreo patruzeci de șevalete și numeroase planșete de desen completau mobilierul“ (9).

Cît privește elevii, aceștia erau „bărbați vîrstnici care desenau și pictau de vreo treizeci de ani și mai bine și care-și aminteau și de alți profesori... Tineri, care într-un an sau doi, sau trei sau patru, dacă nu chiar în zece sau douăzeci, urmau să-și croiască un drum în artă... alții sortiți în mod evident ghinionului și eșecului. Spitalul, mansarda, apele vreunui rîu, morga sau și mai rău încă geamantanul comis-voiajorului, drumurile nesfîrșite, sau chiar tejgheaua părintească — iată ce-i pîndea pe aceștia. Băieți iresponsabili, simpli ucenici în ale picturii, rîdeau cu toții, glumind și făcînd șotii... Mici seniori ai nesocotinței, spirite nobile, tirani sau victime ale zeflemelilor; harnici și leneși, buni și răi, curați și nespălați (mai numeroși aceștia din urmă), toți mai mult sau mai puțin însuflețiți de un anume spirit de tagmă și, în genere lucrînd laolaltă într-o atmosferă cordială și plină de veselie (9)“. Dar acest spirit de tagmă se manifestă mai curînd prin tot felul de farse decît printr-un adevărat devotament față de artă. Raffaëlli, un pictor tînăr care lucrează cam în același

timp în atelierul lui Gerôme, constată cu suprindere că „bieții tineri, în majoritatea lor grosolani și vulgari, se dedau la glume dezgustătoare, cîntînd obscenități stupide și inventînd mascarade rușinoase. Și niciodată, niciodată în acest grup de oameni ce se numeau artiști nu are loc vreo discuție despre artă, nu se rostește un cuvînt generos, nu se afirmă o idee nobilă. Nu se aud într-una decît glume dezgustătoare și stupide și tot felul de obscenități“ (10). Elevii lui Gleyre nu se deosebeau desigur de cei ai lui Gerôme; și ei montau spectacole și au dat chiar o reprezentație cu Macbeth, la care au asistat Whistler și Gerôme și, de asemeni, după cît se pare, Fantin, Champfleury, Duranty, Monet și Baudelaire.

Monet nu participă deloc la viața atelierului dar, pentru a nu-și contraria familia, continuă să facă regulat act de prezență, rămînînd în atelier exact atît cît era necesar pentru a executa crochiul modelului și a fi de față la controlul făcut de profesor. Bazille, Renoir și Sisley, dimpotrivă, își dau cu adevărat toată silința și se pare chiar că Sisley ar fi avut intenția să se prezinte la concursul pentru premiul Romei. Deși erau în dezacord cu profesorul lor, cei trei prieteni socoteau că nu au decît de cîștigat dacă lucrează cu seriozitate în atelierul acestuia. Situația lor seamănă mult cu cea a lui Odilon Redon, un alt elev al lui Gerôme, care, mai tîrziu își va rezuma experiențele astfel:

„La Scoala de Bele-Arte m-am străduit din răsputeri să redau corect formele... Mergînd la Academie, eram însuflețit de dorința sinceră de a face așa cum făcuseră și alți pictori, de a învăța așa cum învățaseră și ei, așteptînd de la alții aprobarea și dreptatea. Gîndeau astfel fără a ține seama de ceea ce avea să fie propria mea formulă artistică și de propriul meu temperament. Profesorul m-a torturat pur și simplu. Fie că și-a dat seama de sinceritatea și seriozitatea dorinței mele de a studia, fie că a văzut în mine un individ timid dar plin de bunăvoință, căuta în mod evident să-mi insufle propria sa manieră

Scanned with OKEN Scanner

de a vedea făcînd din mine un discipol — sau dezgustîndu-mă pentru totdeauna de artă... Îmi recomanda să închid într-un contur o formă pe care eu o vedeam palpitînd. Sub pretextul simplificării (și de ce trebuia să simplificăm?) mă punea să închid ochii în fața luminii și să neglijez viziunea substanțelor... Învățătura pe care mi-a dat-o nu convenea firii mele. Profesorul se găsea în cea mai adîncă și totală necunoaștere a înclinațiilor mele firești. Nu m-a înțeles în nici o privință. Vedeam cum ochii săi voluntari erau închiși în fața a ceea ce vedeau ochii mei... Eram acolo, tînăr, sensibil și aparținînd timpului meu, ca să ascult de o retorică oarecare ieșită, nu se știe cum, din operele unui trecut oarecare; profesorul desena cu convingere o piatră, un trunchi de coloană, o masă, un scaun, un accesoriu neînsuflețit, o stîncă și întreaga lume organică. Elevul nu vedea decît expresia sentimentului triumfător al formelor. Legătura dintre ei era imposibilă, imposibil orice acord; supunerea l-ar fi făcut din elev un sfînt, ceea ce era cu neputință“ (11).

În timp ce Redon se simte chinuit de profesorul său, Renoir, Bazille și Sisley au norocul să lucreze cu un profesor al cărui instinct de dominare nu este atît de puternic, chiar dacă părerile sale nu se deosebesc deloc de cele ale lui Gerôme. Gleyre era un om modest și, în general, indulgent, căruia nu-i plăcea să dea altora sfaturi și care punea rar mîna pe penel spre a corecta lucrarea vreunui elev (12). Renoir va spune mai tîrziu că Gleyre nu i-a învățat nimic pe elevii săi, adăugînd însă că cel puțin a avut meritul de a-i lăsa în pace (13). Nu avea preferințe în ceea ce privește alegerea subiectelor și le îngăduia elevilor să picteze ce le plăcea. Cînd venea la atelier, de două ori pe săptămînă, făcea încet înconjurul sălii, oprindu-se cîteva clipe în fața fiecărei planșete de desen sau fiecărui șevalet. Se mulțumea să-și sfătuiască elevii să deseneze mult și să-și pregătească *dinainte* tonul pe paletă pentru ca să poată, chiar pictînd, să se consacre exclusiv aspectu-

lui linear al subiectului. Marea teamă a lui Gleyre era că „blestemata de culoare“ să nu li se urce la cap debutanților. Nu-l supărau decît studiile care manifestau o preocupare prea mare pentru culoare, în detrimentul desenului (12).

Și cu n Renoir a căzut se pare de la început victimă „viciului culorii“, el a fost privit totdeauna ca un intrus în atelier, în ciuda silințelor sale sincere. În timp ce ceilalți urlau, spărgeau geamurile, chinuiau modelul, deranjau pe profesor, el rămînea liniștit în colțul său, foarte atent, foarte docil, studiind modelul, ascultîndu-și profesorul. Și totuși pe el în considerau cu toții drept revoluționar! (14).

În ciuda deosebirilor de vederi dintre Gleyre și elevii săi, se pare că nimeni nu a fost cu adevărat nefericit în atelierul său și că cei mai mulți, printre care și Bazille și Renoir, își respectau cu adevărat profesorul. Se pare că Gleyre, prin modestia și atitudinea sa dezinteresată, a meritat acest respect. De îndată ce, în amintirea propriei sale tinereți sărace, acceptă să organizeze un atelier, le cere elevilor săi, numai banii pentru chirie și model, adică zece franci pe lună, în timp ce ceilalți profesori cereau mult mai mult. Cît privește lucrările sale, ele se caracterizează printr-un desen lipsit de viață dar „corect“ și printr-un colorit tern; grația lor anemică și manierismul lor rece puteau cu greu să inspire admirație.

Renoir, care nu are de fapt dificultăți cu Gleyre, se simte și mai puțin la îndemînă la Școala de Bele-Arte, unde urmează cursurile serale de desen și anatomie. Va povesti mai tîrziu cum un studiu în ulei adus de el provocase ostilitatea profesorului său, Signol, cunoscut pentru intransigența sa. Scos din sărite de un anume ton de roșu, acesta l-a avertizat pe Renoir să aibă grijă să nu devină un nou Delacroix (13).

În timp ce Renoir, Sisley și Bazille se înscriseseră în atelierul lui Gleyre fără gînd de revoltă, ci, dimpotrivă, cu intenția de a învăța și de a face ca ceilalți, cazul lui Monet era complet diferit. Obligat să studieze fără voia lui sub conduce-

Scanned with OKEN Scanner

rea lui Gleyre, se situase încă din prima zi pe o poziţie de revoltă mai mult sau mai puţin declarată, prin firea şi voinţa sa fiind incapabil să se supună. În aceste condiţii, era firesc ca Monet să aibă un ascendent asupra noilor săi prieteni, mai ales că el nu mai era ca ei, un simplu debutant. În timp ce aceştia abia încep să se simtă în oarecare dezacord cu profesorul lor, el are experienţa necesară şi cunoaşte argumentele care pot să-i elibereze de formulele academice. Poate să le vorbească despre felul cum lucrase cu Boudin şi cu Jongkind, despre discuţiile de la Brasserie des Martyrs, despre ceea ce spusese Boudin despre Courbet şi Pissarro, despre Corot. Datorită lui Monet, prietenii săi iau un prim contact cu viaţa artistică din afara Şcolii de Bele-Arte, cu mişcările şi ideile noi. Treptat încrederea în metodele lui Gleyre le este zdruncinată şi ei se duc să ceară sfat de la marii maeştri aflaţi la Luvru.

În cazul multor pictori din această generaţie, influenţa muzeului Luvru a contrabalansat-o în mod fericit pe cea a Şcolii de Bele-Arte, în ciuda proiectelor incendiare ale lui Duranty. Aici ei pot să-şi aleagă în deplină libertate maeştrii să şteargă urmările unui învăţămînt mărginit şi să caute în lucrările trecutului elemente care corespundeau propriilor lor aspiraţii. Marea galerie a muzeului Luvru este veşnic plină de pictori veniţi să facă copii după marii maeştri. Manet venea aici să picteze nu numai după Delacroix, ci şi după Tiţian, Velázquez, Rembrandt şi Tintoretto; Degas îi alesese pe Holbein, Delacroix, Poussin şi pe primitivii italieni; Whistler făcuse o copie după Boucher, şi împreună cu prietenul său Tissot, o alta după *Angélique* de Ingres; îi admira pe Velázquez şi pe Rembrandt. Cézanne ca şi Manet copiază tabloul *Dante şi Virgiliu* de Delacroix. Dar cel care îi întrece pe toţi prin numărul de copii este Fantin, care adeseori îşi cîştiga pîinea în acest fel. Pictorii săi preferaţi sînt Delacroix, Veronese, Tiţian, Giorgione, Tintoretto, Rubens, Rembrandt, Frans

Scanned with OKEN Scanner

Hals, Peter de Hooch, Vermeer, precum și Chardin și Watteau.

Puțin timp după ce se înscrie ca elev al lui Gleyre, Renoir se împrietenește cu Fantin, al cărui atelier se afla în vecinătate. Cînd Renoir ieșea de la Școala de Bele-Arte, Fantin îl lua cu sine să lucreze împreună, dîndu-i sfaturi și repetînd fără încetare: „Luvrul! Luvrul e totul! Oricîte còpii vei face, niciodată nu vei putea spune că ai făcut prea multe!“ Lecția continua la muzeu, unde Fantin insista asupra necesității de a ști să alegi printre capodopere (15). Renoir studia cu plăcere lucrările pictorilor francezi din secolul al XVIII-lea, în schimb pe Monet îl aducea aici aproape cu forța (16). Acesta era interesat numai de peisaje; majoritatea tablourilor îl iritau iar pe Ingres îl detesta. Bazille făcea copii după Rubens și Tintoretto.

În timp ce lucrau la Luvru, Fantin și prietenul său Bracquemond fuseseră prezentați de către un fost profesor al acestuia, Guichard, celor două fete de douăzeci de ani care pictau tot aici sub îndrumarea sa. Edma și Berthe Morisot, fiice ale unui magistrat bogat, lucrau cu mai multă sîrguință și seriozitate decît majoritatea tinerilor din mediul lor, care văd în general în artă un simplu divertisment. Berthe, mai ales, îi uimise pe mulți vizitatori ai muzeului prin caracterul îndrăzneț al copiilor sale după Veronese sau după alți maeștrii. Cele două surori își exprimaseră dealtfel față de Guichard dorința de a renunța la metoda sa, care consta în a lucra din memorie, pentru a face pictură în aer liber. Elev al lui Delacroix și Ingres, Guichard nu are curajul să-și asume sarcina de a le îndruma și, în 1861, le prezintă lui Corot, care le îngăduie să-l privească pictînd un peisaj la Ville-d'Avray. Le dă de asemenea să copieze cîteva din pînzele sale. Ca și Pissarro, domnișoarele Morisot devin astfel „elevele“ lui Corot.

Corot îi atrăgea pe tinerii cu un temperament mai timid din noua generație, în timp ce cei mai îndrăzneți erau atrași de Courbet și de Manet. Ca și Monet care stabilise un fel de contact inte-

lectual între tinerii săi prieteni și prietenii săi mai în vîrstă, Boudin și Jongkind, Fantin putea să le vorbească despre prietenul său Manet și despre Courbet, fostul lui profesor. La rîndul său, Bazille aflase că una dintre rudele sale îndepărtate, Comandantul Lejosne, era prieten cu Baudelaire și cu Manet, care îl reprezentase în tabloul *Audiție muzicală la Tuileries*. Acest tablou a fost prezentat, împreună cu alte treisprezece pînze de Manet, la Martinet, la o expoziție al cărei vernisaj a avut loc la 1 martie 1863. Multe dintre aceste lucrări înfățișau o trupă de dansatori spanioli sosiți la Paris cu un an în urmă și ale căror costume viu colorate și dansuri pitorești stimulaseră entuziasmul lui Manet pentru Spania (17). Totuși, chiar și criticii cei mai puțin ostili față de noile tendințe văd în aceste picturi „un amestec confuz de tonuri de roșu, albastru, galben și negru — caricatura culorii și nu culoarea însăși". „Această artă, scrie unul dintre ei, care poate fi foarte sinceră, este nesănătoasă și nu vom încerca să pledăm cauza domnului Manet în fața juriului expoziției" (18).

Într-adevăr, se apropia data deschiderii Salonului din 1863. Nici Monet (pe care expoziția lui Manet îl impresionase puternic) și nici Bazille, Renoir sau Sisley nu puteau încă să aspire să-și prezinte aici lucrările, dar printre colegii lor se aflau desigur unii îndeajuns de avansați pentru a o face. Astfel cei patru prieteni au ocazia să se familiarizeze cu intrigile și cu manevrele de culise care preced în general hotărîrile juriului. În anii precedenți se întîmplase ca juriul, fără să țină seamă de semnătură, să refuze lucrările propriilor săi membri; asemenea incidente neplăcute sînt de data aceasta evitate printr-un regulament care îi declară „hors concours" pe toți membrii Academiei și pe artiștii medaliați. Lucrările lor sînt admise din oficiu, fără a mai fi supuse vreunui examen al juriului. Pericolul de a fi refuzați îi amenința deci numai pe pictorii care nu reușiseră încă să se afirme. Bineînțeles, profesorii din diferitele ateliere, membri ai

juriului, își făceau o datorie de a-și proteja elevii, negociind, la nevoie, cu colegii lor, dar chiar și atunci cînd nu era vorba propriu-zis de vreo negociere, membrii juriului manifestau cea mai mare indulgență față de discipolii colegilor lor. În memoriile sale, Couture relatează că, desemnat fiind împreună cu Ingres să examineze lucrările trimise la Salon, își trădase propriile convingeri „admirînd" tot ceea ce credea că este executat de vreun elev al unui „mare profesor" sau de vreunul dintre imitatorii săi. Totuși, nu era totdeauna de ajuns să fii acceptat de juriu, ci trebuia să ți se acorde, lucru foarte important, o bună amplasare a tablourilor. Aceasta se obținea adesea dînd bani — dacă îi aveai — paznicilor, însărcinați cu agățatul tablourilor. Mai trebuia rezolvată și o altă problemă importantă: cea a comentariilor favorabile din presă. Șansele ca un artist să-și vîndă lucrările și să-și asigure o situație socială, depindeau, în mare măsură, de toți acești factori.

„Mi-au refuzat tocmai tabloul pe care contam cel mai mult pentru vînzare, se plîngea un fost elev al lui Couture într-o scrisoare către un prieten, tabloul care fusese recomandat unor cumpărători bogați care s-au angajat să-l achiziționeze dacă în cadrul expoziției li se va părea că este la fel de elogiat... Pusesem la cale o serie de articole, scrise numai de critici influenți spre a-mi asigura un mare succes la acest Salon și iată că am ratat totul din pricina acestor mocofani din juriu, acestor pictori de mîna a șaptea, care-și dau aere de mari pontifi!" (19).

Faptul de a fi admis sau de a fi refuzat era deci mai mult decît o chestiune de amor propriu, fiind o problemă vitală, și puțini erau cei care, ca Fantin, nu-i acordau prea mare importanță. Fantin nu putea înțelege de ce prietenul său Whistler era atît de preocupat de admiterea lucrărilor sale la Salon de vreme ce știa că juriul nu respingea numai tablourile proaste. Dar pentru marele public hotărîrile juriului erau literă de lege. Un tablou refuzat (juriul a avut chiar la un moment

Scanned with OKEN Scanner

dat cruzimea de a marca rama tabloului cu un R) nu numai că nu era cumpătat ci, uneori, chiar tablourile deja achiziționate erau restituite autorului lor, lucru ce i se întîmplă lui Jongkind care, vînzînd un peisaj cu cîteva zile înainte de a-l trimite la Salon, e silit după ce juriul îi respinge tabloul, să înapoieze cumpărătorilor banii. Dimpotrivă, un tablou acceptat avea toate șansele să se vîndă, să-i impresioneze favorabil pe protectorii artistului, să aducă oferte din partea negustorilor și chiar comenzi. Dar juriul se interesa prea puțin de soarta artiștilor dacă aceștia nu erau susținuți de protectori puternici. Și nu rareori se întîmpla ca atunci cînd nu erau refuzate toate lucrările trimise de către un pictor, să fie aleasă dintre ele tocmai cea mai puțin importantă și mai mică, așa cum i se întîmplă lui Courbet, de exemplu, în 1855.

Dealtfel, un nou regulament tocmai limitase numărul tablourilor pe care le putea trimite un singur artist, la trei. În urma acestei restricții, *Curierul artistic*, publicat de Martinet, anunță la 1 martie că „ numeroși artiști au adresat o petiție domnului Ministru de Stat... Domnii Gustave Dore și Manet, delegați de confrații lor să remită petiția ministrului, au fost primiți de Excelența Sa cu cea mai mare bunăvoință“ (20). Dar e singura satisfacție pe care au obținut-o.

În 1863 severitatea juriului e și mai mare încă decît în anii precedenți, ca urmare, se pare, a atitudinii intransigente a d-lui Signol, profesorul lui Renoir la Școala de Bele-Arte. La dezbateri nu participă nici Ingres și nici Delacroix. Sînt refuzați de data aceasta mulți artiști care pînă atunci fuseseră acceptați aproape cu regularitate ca Jongkind, sau care obținuseră mențiuni, ca Manet. Refuzurile sînt atît de numeroase — mai mult de patru mii de lucrări — încît provoacă o mare agitație în mediile artistice, agitație de care ia pînă la urmă cunoștință însuși împăratul. În după-amiaza zilei de 22 aprilie, Napoleon III se duce la Palatul Industriei, construit pentru Expoziția Universală din 1855, și unde se organi-

zaseră totdeauna după aceea Saloanele. Înainte de a-l chema pe contele Nieuwerkerke, directorul general al muzeelor, director al Şcolii de Bele-Arte şi preşedinte al juriului examinează o parte din lucrările refuzate. Dat fiind că anularea hotărîrilor nu era de dorit, împăratul ia o hotărîre senzaţională, pe care *Le Moniteur* o anunţă peste două zile:

„Au ajuns la împărat numeroase reclamaţii cu privire la faptul că numeroase opere de artă au fost refuzate de către juriul expoziţiei. Majestatea Sa, vrînd să lase publicul să decidă singur dacă aceste reclamaţii sînt sau nu întemeiate, a hotărît ca operele de artă refuzate să fie expuse într-o altă parte a Palatului Industriei. Această expoziţie va fi facultativă iar artiştii care nu vor participa la ea vor informa în acest sens administraţia, care le va restitui lucrările. Ea se va deschide la 15 mai (Salonul urma să se deschisă la 1 mai). Artiştii pot să-şi retragă lucrările pînă la 7 mai. După această dată tablourile vor fi considerate neretrase şi se va trece la expunerea lor"(21).

Odată cu apariţia notei în *Le Moniteur*, prin care se anunţa această hotărîre, scria, cîteva zile mai tîrziu, celebrul critic Ernest Chesneau, s-a produs, o mare emoţie printre artiştii direct interesaţi, emoţie care continuă încă. Publicul ce se ocupă de problemele de artă a întîmpinat noua hotărîre cu o reală bucurie, socotind-o atît expresia unui punct de vedere foarte liberal cît şi o lecţie dată amorului propriu excesiv şi zgomotos al unor indivizi lipsiţi de talent, cu atît mai dispuşi să se creadă persecutaţi cu cît meritul lor e mai mic. Va da însă această lecţie rezultate? Iată o întrebare la care încă nu putem răspunde. Printre pretinsele victime ale juriului domneşte o mare incertitudine. Şi fiindcă expoziţia este facultativă toate spiritele sînt tulburate şi perplexe: „Să expunem? Să nu expunem?" (22).

În timp ce Chesneau pare a presupune că toţi artiştii refuzaţi sînt lipsiţi de talent, Castagnary, care îi susţine pe Courbet şi pe prietenii săi, notează în mod mai obiectiv dilema în care se aflau aceşti pictori: „A expune înseamnă să rezolvi

poate în detrimentul tău chestiunea ridicată; înseamnă dacă lucrarea este considerată proastă să te expui batjocurii publice, să demonstrezi imparţialitatea comisiei, să dai dreptate Institutului nu numai în ceea ce priveşte prezentul ci şi viitorul. A nu expune, înseamnă să te condamni singur, să-ţi recunoşti lipsa de talent sau slăbiciunea; înseamnă să ajungi, pe altă cale, tot la glorificarea juriului" (23).

În realitate, problema nu putea să se pună decît pentru cîţiva nehotărîţi. Cei care admiteau în mod sincer principiile Şcolii de Bele-Arte trebuiau să accepte verdictul juriului şi să-şi retragă lucrările ca fiind necorespunzătoare exigenţelor academice. Dimpotrivă, cei care nu acceptau concepţiile Institutului şi credeau în dreptul lor de a se angaja pe căi noi trebuiau să întîmpine cu bucurie această ocazie de a-şi măsura forţele cu „arta oficială". Oricine ezita demonstra că nu are încredere în valoarea lucrărilor sale, oricine se temea de mînia şi răzbunarea juriului în condiţiile participării la această contra-expoziţie, arăta că, crede nu în artă, ci numai în propria-i carieră.

Partizanii lui Courbet şi toţi ceilalţi pictori siguri de convingerile lor primesc cu entuziasm noul decret. Whistler trimisese din Anglia un tablou de mari dimensiuni care se aştepta să fie respins după cum fusese şi de către Academia din Londra, şi hotărîse dinainte cu Martinet ca acesta să i-l expună în galeria sa împreună cu alte tablouri refuzate. Dar cînd prietenul său Fantin îi anunţă decizia împăratului şi îl întreabă ce hotărăşte în această privinţă, Whistler îi răspunde pe dată: „Această expoziţie a refuzaţilor este o minunată şansă pentru noi! Îmi voi expune bineînţeles tabloul! Şi tu vei face acelaşi lucru. Ar fi o nebunie să le retragem pentru a le expune la Martinet" (24). Întreabă de asemenea ce impresie a produs tabloul său la Café de Bade.

Café de Bade devenise cartierul general al lui Manet. Nu se ştie ce primire i s-a făcut noii lucrări a lui Whistler, dar un lucru este sigur:

Manet și prietenii sînt tot atît de hotăriți ca și el. Erau cît se poate de mulțumiți de existența acestui *Salon al Refuzaților* și s-ar fi simțit dezonorați dacă și-ar fi retras tablourile. Manet nu se considera revoluționar și, probabil, nici nu dorea să fie; tablourile sale nu erau dotate cu acel element provocator care făcuse întotdeauna din cele ale lui Courbet un obiect de discuție. Independența sa nu era o atitudine anume aleasă pentru a atrage atenția ci condiția firească fără de care nu ar fi putut trăi și munci. Nu se așteptase ca această independență să-i fie luată drept bravadă, și nu se gîndise niciodată că va trebui să lupte pentru a-și păstra dreptul de a fi el însuși. Totuși era gata de lupte. Crezuse și mai credea și acum că Salonul era locul unde un artist putea cu adevărat să se manifeste, dar aceasta nu însemna că acceptă hotărîrea juriului. Spera de fapt, ca și majoritatea prietenilor săi, că publicul va fi de partea lui infirmînd părerea juriului. Exista chiar o anumită posibilitate ca succesul lucrărilor expuse la Salonul Refuzaților să ducă la suprimarea totală a juriului, fapt pe care realiștii și prietenii lor îl urmăreau de multă vreme.

Comisia numită în vederea operării unor modificări în regulamentul Școlii de Bele-Arte și lovitura dată juriului prin decretul imperial amenințau autoritatea Institutului și îi sileau pe pictorii Academiei să ia măsuri de apărare. Pentru ei era esențial ca *Salonul Refuzaților* să însemne o „cădere". Felul în care au procedat este foarte bine descris de criticul englez Hamerton, care nu poate fi în nici un caz acuzat de simpatie față de extremiști. „Este primejdios, scria el din Paris pentru o revistă londoneză, să permiți unui juriu sau cîtorva membri ai săi, să exercite fie și cea mai mică influență în ceea ce privește amplasarea tablourilor refuzate de chiar acest juriu. Primul lui scop este fără îndoială acela de a se justifica în fața publicului și de aceea în cazul de față, au avut grijă ca în locurile cele mai vizibile să fie expuse tablourile cele mai proaste" (25).

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai faptul că prevăzuseră asemenea procedee, îi va decide probabil pe mulți pictori să-și retragă lucrările, contribuind astfel, în mod indirect, la justificarea juriului. Alți artiști se retrag de teama, mai mult sau mai puțin îndreptățită, a viitoarelor represalii; alții deși expun, nu vor, din aceleași motive, să li se treacă numele în catalog. Hamerton arată că astfel „intenția împăratului de a permite artiștilor refuzați să se adreseze publicului a fost în mare măsură neutralizată de însuși amorul propriu al pictorilor. Din pricina unei susceptibilități cu adevărat deplorabile și care trebuie chiar condamnată, cei mai buni și-au retras lucrările, acestea fiind în număr de mai bine de șase sute. Ne aflăm deci în imposibilitatea de a ști exact în ce măsură juriul a procedat corect față de totalitatea artiștilor refuzați“ (25).

Catalogul *Salonului Refuzaților* este foarte incomplet pentru că, după cum explică o notă preliminară a Comitetului artiștilor, el a fost stabilit fără nici un ajutor din partea administrației, mulți pictori neputînd să mai fie înscriși aici la timp (26). În acest catalog figurează, printre alții, Manet, cu trei tablouri și trei acvaforte, Jongkind cu trei pînze, Pissarro cu trei peisaje, Whistler cu un singur tablou, Bracquemond cu cîteva acvaforte, precum și Fantin, Amand Gautier și Legros, care aveau lucrări atît aici cît și la Salonul oficial. Printre cei care expuneau fără a fi menționați în catalog se aflau și Guillaumin și prietenul său Cézanne, care părăsise postul de funcționar la banca tatălui său și revenise la pictură, în ciuda eșecului suferit la examenul de intrare la Bele-Arte.

Chiar din prima zi, *Salonul Refuzaților* a atras o mulțime imensă; duminicile se atingea cifra record de trei pînă la patru mii de vizitatori. Aceștia erau, desigur, mult mai atrași de operele refuzate, pe care presa le prezenta ca fiind de-a dreptul rizibile decît de cele mai mult sau mai puțin plictisitoare expuse la adevăratul Salon. „Intrînd în această expoziție de picturi refuzate, re-

Scanned with OKEN Scanner

latează Hamerton, fiecare vizitator se vede pe dată silit, fie că vrea sau nu, să renunțe la orice speranță de a se transpune în acea stare de spirit serioasă indispensabilă atunci cînd vrei să compari cu obiectivitate operele de artă între ele. După ce i-au trecut pragul, chiar și vizitatorii cei mai gravi izbucnesc în rîs. Este tocmai ce-și doreau membrii juriului, dar situația aceasta îi nedreptățește pe mulți artiști de talent... Cît privește publicul în general, el se distrează de minune. Toată lumea se duce să vadă tablourile refuzate" (25). „Trebuie să fii foarte puternic, scria Astruc, pentru ca să poți sta drept sub avalanșa de proști care năvălesc aici cu miile și batjocoresc totul cu înverșunare" (27).

După Hamerton (dar faptul nu este dovedit), criticii s-ar fi arătat mai favorabili față de artiștii refuzați decît față de cei admiși; oricum, este sigur că li s-au consacrat comentarii ample. Ziarele publică chiar și glume pe seama celor care expuseseră la Salon și care sperau ca în anul următor fie refuzați pentru a atrage mai mult atenția asupra lor iar Jongkind îi scrie lui Boudin, ale cărui lucrări fuseseră admise, următoarele: „Tablourile mele se află printre cele refuzate și au succes" (28).

Criticii, prieteni ai celor refuzați, s-au folosit de acest prilej pentru a-și afirma părerile eretice. Fernand Desnoyers, un vechi obișnuit al localului Brasserie des Martyrs, publică o broșură cuprinzînd insulte la adresa lașilor care-și retăseseră tablourile și a burghezilor mărginiți care-și băteau joc de picturile expuse (29). Pentru el Courbet este eroul *Salonului Refuzaților*, „cel mai refuzat dintre refuzați", căci, în ciuda faptului că era în prezent „hors concours", una dintre pînzele sale fusese refuzată din motive de ordin „moral", nefiind admisă nici chiar la *Salonul Refuzaților*. Zacharie Astruc se exprimă mai precis, în legătură cu diferiții pictori refuzați, creînd, pentru perioada cît va fi deschisă expoziția, un cotidian, *Salonul din 1863*, în care are curajul să scrie următoarele: „Manet este una dintre cele mai

mari personalităţi artistice ale timpului nostru. Dar n-aş putea spune că se bucură de onorurile acestui Salon... Totuşi nici una din operele expuse aici nu are mai multă strălucire, nu e mai inspirată, mai savuroasă, mai uimitoare. Talentul lui Manet uimeşte prin decizia lui, este tranşant, sobru şi energic, în acord cu firea sa rezervată şi totodată exaltată şi, mai presus de orice, sensibilă la impresiile puternice" (27).

Dintre cele trei tablouri expuse de Manet două îşi datorau caracterul lor deosebit culorilor pitoreşti ale costumelor spaniole; unul era portretul fratelui său, *Tînăr în costum de Majo*, celălat *Domnişoara V... în costum de Espada*, o reprezenta pe Victorine Meurent, modelul său preferat. Cea de-a treia pînză, care figura în catalog sub titlul *Baia*, avea să se numească mai tîrziu *Dejunul pe iarbă*. Acest tablou, pe care împăratul îl declarase „indecent" atrage imediat un număr foarte mare de vizitatori. Hamerton adoptă aceeaşi părere: „Nu trebuie să omit un remarcabil tablou al şcolii realiste, transpunerea unei idei a lui Giorgione în franceză modernă. Giorgione avusese ideea fericită a unei serbări cîmpeneşti la care iau parte bărbaţi îmbrăcaţi şi femei goale; putem totuşi trece peste moralitatea dubioasă a acestei pînze, date fiind culorile ei magnifice... Dar iată că un francez lamentabil redă acelaşi lucru în limbajul realismului francez modern, dar într-un mod şi mai scandalos, înlocuind graţiosul costum veneţian cu oribila îmbrăcăminte franţuzească de astăzi. Da, iată-i sub copaci: femeia din centrul tabloului cu desăvîrşire goală... o altă femeie, în cămaşă, ieşind dintr-un mic rîu care curge în apropiere, şi doi francezi, cu capul acoperit, aşezaţi pe iarba de un verde crud şi avînd pe chip o expresie de satisfacţie tîmpă. Există aici şi alte tablouri de acelaşi fel, care ne duc la concluzia că nudul pictat de oameni vulgari este în mod inevitabil indecent" (25).

Ne putem întreba dacă tabloul lui Manet ar fi suscitat aceleaşi critici dacă pictorul nu ar

Scanned with OKEN Scanner

fi recurs la contraste violente, la opoziţii nete de tonuri, vădind totodată o tendinţă spre simplificare. În ochii publicului „vulgaritatea“ îşi avea originea fără îndoială atît în manieră cît şi în subiect. Renunţarea la execuţia excesiv de migălită, schiţarea sumară a detaliilor fondului, modul în care formele erau obţinute fără ajutorul liniilor, ci prin opoziţia tonurilor sau prin indicarea contururilor prin tuşe decise (modelînd volumele în loc de a le limita), toate acestea au provocat o dezaprobare aproape generală. Acest lucru este confirmat de primirea la fel de ostilă făcută tabloului *Tînără fată în alb* de Whistler, al cărui subiect nu putea da naştere la obiecţii de ordin moral sau de alt ordin. Considerat ca fiind unul dintre cele mai neizbutite, tabloul lui Whistler fusese aşezat la vedere, în apropierea unei intrări pe unde trebuia să treacă fiecare vizitator, astfel încît să nu poată scăpa privirilor nimănui. Zola care vizitează expoziţia în tovărăşia prietenului său Cézanne, va relata mai tîrziu că oamenii îşi dădeau coate şi se prăpădeau de rîs în faţa tabloului; întotdeauna exista aici un grup care rîdea în hohote (30). Conform descrierii unui critic american, tabloul reprezenta „o femeie roşcată, cu trupul puternic, cu o privire inexpresivă şi lipsită de viaţă, stînd în picioare — nu se ştie din ce motiv — pe un covor din blană de lup“ (31). Motivul era de ordin pictural — şi din această cauză considerat, fără îndoială, drept nesatisfăcător; era un tur de forţă pentru a obţine o armonie de diferite tonuri de alb, puse în evidenţă de părul roşcat al modelului şi de cele cîteva pete de culoare de pe covor, marcate prin mici tuşe de penel. Totul era executat cu o tehnică destul de asemănătoare cu cea a lui Manet, cu deosebirea că Whistler căutase subtilitatea iar Manet, forţa.

În contrast cu succesul de scandal, obţinut de Manet şi Whistler, majoritatea celorlalţi pictori care expun la *Salonul Refuzaţilor* sînt destul de bine primiţi de public şi de presă. Pissarro primeşte chiar unele elogii din partea unui critic de

Scanned with OKEN Scanner

renume care-l sfătuiește totuși să aibă grijă și să nu-l imite pe Corot. În timp ce prestigiul lui Manet în fața pictorilor tineri, ostili Academiei, crește considerabil în urma acestei expoziții care-l face să apară ca șef al noii generații (printre cei pe care i-a impresionat profund se numără și Cézanne, Bazille și Zola), favoarea marelui public se îndreaptă spre *Nașterea lui Venus* de Cabanel, expusă la Salonul oficial. Deși „impudică și lascivă", aceasta nu pare deloc „indecentă", încîntîndu-i pe vizitatori, pentru că așa cum explică un critic, este „atitundinea sa, savant ritmată, curbele trupului sînt admirabile și de bun gust, sînii tineri și plini de viață, șoldurile au rotunjimi perfecte, linia generală este armonioasă și pură" (32). Acest tablou cu totul nesemnificativ, dar atît de seducător, este cumpărat de împărat și-i aduce autorului său drept răsplată Legiunea de onoare și titlul de membru al Institutului.

Cu cîteva săptămîni înainte de alegerea lui Cabanel ca membru al Academiei de Bele-Arte, moare singurul membru de tendințe liberale al acesteia: Eugène Delacroix. Bătrînul pictor solitar se stinge chiar în momentul în care mulți dintre cei care, sub tutela lui Ingres, profitaseră de influența sa liberatoare, și începeau acum să se ralieze în jurul lui Manet, care era un om al epocii lor. Izolarea lui Delacroix sporise în ultimii ani ai vieții și este posibil ca el să nu fi cunoscut respectul cu care îl înconjura noua generație. Pictorul pierduse, într-adevăr orice contact cu ea. Nu va ști niciodată că, într-o seară, la un bal oficial, tînărul Odilon Redon îl privise îndelung și cu ardoare și apoi îl urmărise pe străzile întunecoase ale Parisului pînă la locuința sa din strada Fürstenberg nr. 6. Nu va ști nici că, din aceeași clădire, de la fereastra apartamentului unui prieten, Monet și Bazille îl priveau adeseori în timp ce lucra în atelierul din grădină. De obicei aceștia vedeau doar brațul și mîna pictorului și numai rareori mai mult. Și nu puțin îi uimea faptul că modelul nu poza propriu-

Scanned with OKEN Scanner

zis ci se plimba, în timp ce Delacroix îl desena, şi că uneori pictorul nu începea să lucreze decît după plecarea modelului (33).

Printre ultimii admiratori ai lui Delacroix se află un tînăr funcţionar de la vamă, Victor Chocquet, care îşi consacră modestele sale economii constituirii unei colecţii de lucrări ale maestrului. Îi scrie chiar pentru a-şi exprima veneraţia, rugîndu-l totodată să accepte comanda unui portret al doamnei Chocquet. Delacroix refuză, scuzîndu-se şi arătînd că, din cauza unei oarecarei slăbiri a vederii, a renunţat de mai mulţi ani să mai picteze portrete (34). Mult mai tîrziu, cînd Chocquet îl va cunoaşte pe Cézanne, la baza îndelungatei lor prietenii va sta tocmai admiraţia lor pentru Delacroix. „Delacroix a slujit drept intermediar între tine şi mine“ (35), spunea Cézanne, şi se povesteşte că cei doi prieteni priveau cu lacrimi în ochi acuarelele lui Delacroix din colecţia lui Chocquet.

Moartea lui Delacroix, la 13 august 1863, îi inspiră lui Fantin ideea unui tablou care să fie un omagiu adus maestrului. Grupează în jurul unui portret al pictorului pe toţi prietenii sau cunoştinţele sale care, ca şi el, admirau geniul lui Delacroix. Grupul era aproape identic cu cel care se constituise în jurul lui Manet după prima expoziţie a acestuia la Salon: Champfleury şi Baudelaire — care dealtfel nu se simpatizau de loc — Legros, Bracquemond, Duranty, Manet şi Fantin precum şi Whistler. Acesta ceruse ca un prieten întîlnit recent la Londra, Dante-Gabriel Rosseti, să figure şi el în tablou, dar Rosseti nu poate veni la timp la Paris pentru a poza. După părerea lui Fautin, marele său tablou era prea întunecat pentru că folosise prea mult negru pentru umbre. Pictorul este, se pare, totuşi destul de mulţumit de această ambiţioasă compoziţie, căci o trimite spre a fi expusă la Salon în 1864.

Neliniştea pricinuită de *Salonul Refuzaţilor* şi de moartea lui Delacroix abia se calmase cînd lumea artelor începe să se agite din nou cu ocazia unui decret imperial publicat în ziua de 13 no-

Scanned with OKEN Scanner

iembrie 1863 (36). Deşi *Salonul Refuzaţilor* însemnase un eşec, în sensul că masele public fusese cu totul de partea juriului, arătînd, prin glumele şi sarcasmele sale, că socotea refuzurile ca îndreptăţite, comisia numită pentru a studia felul în care să se modifice unele regulamente învechite obţinuse aprobarea împăratului în vederea mai multor măsuri radicale. (Unul dintre membrii cei mai activi ai Comisiei este Mérimée, prieten personal al împăratului şi presupus tată nelegitim al lui Duranty). Noile regulamente aboleau controlul Institutului asupra Şcolii de Bele-Arte şi, în special, dreptul său de a numi profesori, măsură care l-a jignit profund pe Ingres (37). Aceste regulamente prevedeau de asemenea un Salon anual şi nu, ca pînă atunci, bienal, şi stabileau, printre altele, că numai un sfert din juriu va fi numit de către administraţie, în timp ce restul membrilor săi urmau să fie aleşi de pictorii care expuneau. Această clauză comportă totuşi o restricţie importantă: puteau să voteze numai artiştii care obţinuseră deja o medalie. Şi cum toţi aceşti artişti erau „hors concours", rezulta de aici că membrii juriului erau aleşi în exclusivitate, de către cei care erau scutiţi de obligaţia de a-şi supune lucrările aprobării juriului. Nu era prevăzută nici o nouă contra-expoziţie.

O chestiune secundară care suscită multă nemulţumire la Şcoala de Bele-Arte este reducerea limitei de vîrstă (micşorată de la treizeci la douăzeci şi cinci de ani) a candidaţilor la premiul Romei. Printre semnatarii unei hîrtii de protest — majoritatea ei însăşi candidaţi — se află şi Alfred Sisley (38). Dar, în general, noul decret este bine primit. O scisoare de mulţumire, în care sînt lăudate noile măsuri liberale, este trimisă împăratului de către Daubigny, Troyon, Chintreuil (unul dintre organizatorii *Salonului Refuzaţilor*) şi de încă vreo sută de artişti. Se pare că această scrisoare nu a fost semnată de Manet şi de prietenii acestuia. Deşi sînt încîntaţi să vadă „Institutul scos cu măturoiul din Şcoala de Bele-Arte" (39), după cum spunea Cézanne, ei îşi dau

Scanned with OKEN Scanner

foarte repede seama că noul decret, sub aparențele sale liberale, are un caracter de compromis și oportunist, lăsînd intactă problema esențială. După ce își arătase generozitatea față de Refuzați prin organizarea unei contra-expoziții, guvernul avea acum grijă să înlăture participarea lor la alegerea juriului. Pe de altă parte, recurgînd la un juriu *ales*, administrația scăpa de orice responsabilitate. Mai mult, de îndată ce suprimase controlul Institutului asupra Școlii de Bele-Arte, guvernul potolise mînia academicienilor alegîndu-i pe noii profesori dintre membrii Institutului. Astfel situația, în mare, rămăsese aproape neschimbată, cu excepția faptului că, poate, profesorii recent numiți erau mai puțin intransigenți și mai dispuși să țină seama de gustul public; cu alte cuvinte acești profesori erau mediocri fără să aibă măcar scuza de a fi idealiști. Printre ei se aflau Gérôme și Alexandre Cabanel autorul tabloului *Nașterea lui Venus*.

În același timp, alți pictori renunță la a mai fi profesori. În urma unor numeroase atacuri îndreptate împotriva lui, Couture se hotărăște, în același an, să-și închidă atelierul și să nu mai dea lecții. Cîteva luni mai tîrziu, la începutul lui 1864, Gleyre face același lucru, dar din motive diferite. Pe cale de a-și pierde vederea și avînd de înfruntat mari dificultăți materiale, date fiind sumele modeste plătite de elevii săi, renunță de a mai ține cursuri, spre marea supărare a lui Renoir. Îi sfătuiește atît pe Monet cît și pe Renoir să continue să lucreze spre a face progrese și fără a-i mai fi elevi (40). Astfel, în 1864, Sisley, Bazille, Renoir și Monet sînt cu desăvîrșire independenți.

NOTE

1 Monet către Thiébault-Sisson: vezi dialogul cu Claude Monet, *Le temps*, 27 noiembrie 1900.
2 Doamna Lecadre către Gautier, 1862; vezi R. Regamey: „La formation de Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1927.

Scanned with OKEN Scanner

3 Z. Astruc, citat de M. de Fels: *La vie de Claude Monet*, Paris, 1929, p. 54.
4 Vezi M. Elder: *A Giverny chez Claude Monet*, Paris, 1924, pag. 19—20.
5 Vezi Monet, dialogul, *op. cit.*
6 A. André: *Renoir*, Paris, 1928, pag. 8.
7 Vezi J. Rewald: „Renoir and his Brother", *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1945.
8 Pentru o prezentare detaliată a perioadei în care Renoir frecventează Școala de Bele-Arte, vezi R. Rey: *La renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, pag. 45—46.
9 G. du Maurier: *Trilby*, Londra, 1895, cap. „Chez Carrel" (Gleyre). Vom găsi descrierea unui atelier oficial și în J. și E. de Goncourt: *Manette Salomon*, Paris, 1866, cap. V.
10 Raffaëlli: *L'Art dans une démocratie*, citat de A. Alexandre: *J.F. Raffaëlli*, Paris, 1909, pag. 31—32.
11 O. Redon: *A soi-même*, Paris, 1922, pag. 22—24.
12 Vezi C. Clément: *Gleyre, étude biographique et critique*, Paris, 1878, pag. 174—176.
13 Vezi A. Vollard: *Renoir*, Paris.
14 Vezi È. Faure: „Renoir", *Revue Hebdomadaire*, 17 aprilie 1920, și C.L. de Moncade: „Le peintre Renoir et le Salon d'Automne", *La Liberté*, 15 octombrie 1904.
15 Vezi amintirile fratelui lui Renoir, Rewald, *op. cit.*
16 Vezi A. Segard: *Mary Cassatt*, Paris, 1913, notă p. 47.
17 Tabloul care o reprezenta pe *Lola de Valencia* era însoțit de acest catren de Baudelaire: „Între atîtea frumuseți, / Înțeleg, bine prieteni, că dorința șovăie / Dar Lola de Valencia scînteiază / De farmecul neașteptat al unei bijuterii roze și negre".
18 P. Mantz: „Exposition du Boulevard des Italiens", *Gazette des Beaux-Arts*, 1 aprilie 1863.
19 Desboutin către Simonnet, 17 aprilie 1874; vezi Clément-Janin: *La curieuse vie de Marcellin Desboutin*, Paris, 1922, pag. 84—85.
20 *Courrier artistique*, 1 martie 1863, citat de Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, p. 63.
21 *Le Moniteur*, 24 aprilie 1863. Pentru vizita împăratului la Palatul Industriei, vezi E. Chesneau: „Salon de 1863", *l'Artiste*, 1 mai 1863, p. 46. Pentru vizita la Salonul Refuzaților vezi A. Proust: *Edouard Manet*, Paris, 1913, p. 46. Totuși, Tabarant, *op. cit.*, spune că împăratul nu a vizitat expoziția Refuzaților, pag. 72.
22 Chesneau, *op. cit.*
23 Castagnary: „Le Salon des Refusés", *L'Artiste*, 1 august 1863, reprodus în *Salons* (1857—1870), Paris, 1892, vol. 1, p. 155. Vezi, de același autor, și: „Salon de 1873", *ibid.*, vol. II (1872—1879), pag. 62—63.

Scanned with OKEN Scanner

24 Whistler către Fantin, primăvara anului 1863; vezi L. Bénédite: „Whistler", *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1905. (Serie de articole apărute în mai, iunie, august, septembrie 1905).

25 P.G. Hamerton: „The Salon of 1863", *Fine Arts Quaterly Review*, octombrie 1863.

26 Acest catalog a fost probabil publicat pe cheltuiala editorului, vînzarea lui fiind interzisă în interiorul Palatului Industriei. Vezi Tabarant, *op. cit.*, p. 66.

27 Z. Astruc: articol în *Le Salon de 1863*, 20 mai 1863, citat de E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, pag. 51—52.

28 Jongkind către Boudin, 6 iunie 1863; vezi G. Cahen: *Eugène Boudin*, Paris, 1900, p. 51.

29 Vezi F. Desnoyers: *Le Salon des Refusés, la peinture en 1863*, Paris, 1863.

30 E. Zola: *L'Oeuvre*, Paris, 1886, capitolul V.

31 Citat de H.T. Tuckerman: *Book of the Artists, American Artist Life*, New York, 1867, vol. II, p. 486.

32 P. Mantz: „Le Salon de 1863", *Gazette des Beaux-Arts*, iunie 1863.

33 Vezi G. Poulain: *Bazille et ses amis*, Paris, 1932, p. 47.

34 Delacroix către Chocquet, 14 martie 1862; vezi. J. Joëts: „Les Impressionnistes et Chocquet", *L'Amour de l'Art*, aprilie 1935.

35 Cézanne către Chocquet, 11 mai 1886; vezi Paul Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1937, p. 209.

36 În legătură cu acest decret vezi Nieuwerkerke: „Rapport à Son Excellence le Maréchal de France", *Gazette des Beaux-Arts*, 1 decembrie 1863.

37 Ingres a protestat în: *Réponse au rapport sur l'Ecole Impériale des Beaux-Arts*, Paris, 1863. Vezi și E. Chesneau: *Le decrét du 13 novembre et l'Académie des Beaux-Arts*, Paris, 1864, și C. Clément: „L'Académie des Beaux-Arts et le décret du 13 novembre" în *Etudes sur les Beaux-Arts en France*, Paris, 1865.

38 Vezi H. Lapauze: „Histoire de l'Académie de France à Rome (1863—1866)", *La Nouvelle Revue*, 1 iunie 1909. Pentru o diatribă împotriva Școlii din Roma și a decernării premiilor Romei, vezi E. și J. de Goncourt, *op. cit.*, cap. XVI—XVII.

39 Cézanne către Coste, 27 februarie 1864. Vezi Cézanne, *Correspondance*, p. 89.

40 Vezi Poulain, *op. cit.*, p. 35.

Scanned with OKEN Scanner

1864–1866

BARBIZONUL ŞI PICTORII SĂI. SALOANE NOI. SUCCESE ŞI DECEPŢII

În 1863 Monet şi Bazille îşi petrecuseră vacanţa de Paşti la Chailly, sat aşezat la marginea pădurii Fontainebleau, nu departe de Barbizon. Veniseră aici pentru o săptămînă spre a face studii de copaci în aceste păduri celebre pentru stejarii lor uriaşi şi pentru stîncile lor pitoreşti. De îndată ce se întoarce la Paris, unde îşi consacră jumătate din timp studiilor de medicină, Bazille îşi informează părinţii că fusese plecat împreună cu un prieten. „Pictează foarte bine peisaje, scrie el, şi mi-a dat sfaturi care m-au ajutat mult... Pădurea este cu adevărat minunată în unele locuri“ (1). Atît de minunată, într-adevăr, încît Monet îşi prelungeşte şederea de unul singur, reţinut aici de timpul frumos şi de lucrările începute. Toulmouche, vărul şi tutorele său artistic, îşi reaminteşte că, după părerea sa, face „o gravă greşeală părăsind atelierul atît de devreme“, dar Monet îi răspunde: „Nu l-am părăsit deloc. Dar am descoperit aici atîtea lucruri minunate încît n-am putut să le rezist“ (2).

Un an mai tîrziu, după închiderea atelierului lui Gleyre, Monet îşi aduce micul grup de prieteni la Chailly, unde se consacră împreună cu ei unor

Scanned with OKEN Scanner

studii ce înfățișează aspecte din pădure. Pentru Sisley și Bazille acesta a fost primul contact adevărat cu natura, contact în vederea căruia lucrul în atelierul lui Gleyre nu-i pregătise cîtuși de puțin. Monet însă, dat fiind prietenia sa cu Boudin și Jongkind, nu face decît să continue a-și dezvolta cunoștințele pe care le datora experienței celor doi prieteni vîrstnici. Prietenii săi încep să-i ceară sfaturi. Se vor duce însă curînd să-i consulte și pe adevărații „maeștrii de la Barbizon", care îi cunosc datorită unor întîlniri întîmplătoare în pădure.

Barbizonul era frecventat de artiști de aproape douăzeci de ani. Théodore Rousseau se instalase aici primul, în 1836, în dorința de a fi departe de Paris, unde cunoscuse o serie de eșecuri la Salon care îl descurajaseră profund. Mai tîrziu, Diaz, Millet, Jacque și mulți alții veniseră de asemenea în micul sat din apropierea pădurii, mărginit pe trei laturi de o cîmpie care se întindea cît vedeai cu ochii. În preajma Barbizonului, cu casele sale țărănești spoite cu var și cu acoperișurile de paie acoperite cu bucăți de mușchi verde, aflau un peisaj rustic care se potrivea cu dorința lor adîncă de singurătate și de comuniune cu natura. Totuși Parisul fiind destul de aproape, pictorii puteau să facă, din cînd în cînd, o seamă de vizite necesare menținerii contactului cu mișcările artistice. La aproximativ doi kilometri de Barbizon se afla micul sat Chailly, frecventat de asemenea de mulți artiști.

Barbizonul avea două hanuri, ocupate, cel puțin vara, de pictorii care se răspîndeau de-a lungul întregii păduri, semănînd-o cu umbrele lor albe. Instalați la hanul Ganne, unde pensiunea era de doi franci 70 pe zi, frații Goncourt remarcă, nu fără consternare, „monotonia omletelor, petele de pe fața de masă, furculițele de cositor care murdăresc degetele"! (3). Dar pictorii erau mai puțin preocupați de aceste lucruri, căci ei nu veneau aici din motive gastronomice, ci pentru că numele de Barbizon sfîrșise prin a se confunda cu acela al pictorilor săi peisagiști.

Scanned with OKEN Scanner

La Barbizon, Rousseau și Diaz redescoperiseră natura, alături de prietenii lor, printre care se aflau uneori Corot și Daubigny. Aici se străduiseră să uite toate preceptele oficiale cu privire la compozițiile savante de peisaje istorice sau eroice, căutînd, dimpotrivă, să se pătrundă de spectacolul care li se înfățișa în acest cadru cîmpenesc. După mulți ani grei, începeau să se bucure treptat de glorie, datorită, în parte, eforturilor neîntrerupte ale lui Durand-Ruel. La Expoziția Universală din 1855 lui Rousseau i se atribuise chiar o sală întreagă. Pictorii de la Barbizon, cu toate că se deosebeau mult unii de alții prin metodă și concepție, erau însuflețiți de aceeași dragoste absolută pentru artă și de aceeași dorință de a rămîne credincioși observației. Cu toate acestea, fiecare căuta în mod deliberat să vadă numai elementele corespunzătoare propriului său temperament și se mulțumea să rețină un aspect definit, imprimîndu-i *nota* sa personală.

Rousseau, desenator meticulos, se străduia să îmbine studiul aprofundat al detaliului cu armonia generală, fără ca vreun element particular să întrerupă unitatea ansamblului. Culorile sale erau sobre, supuse și ele efectului general. Diaz, dimpotrivă, excela în redarea pădurilor întunecate, în care pete de lumină sau crîmpeie de cer, strălucind printre ramuri, produceau contraste de un efect izbitor. Adversar fanatic al liniei și al meticulozității academice, adora culoarea aplicată în straturi zgrunțuroase și dense. Corot prefera zorii zilei și crepusculul, cînd lumina e parcă cernută și cînd natura se acoperă cu un văl transparent care îndulcește contrastele, ascunde detaliile, simplifică liniile, planurile, formele esențiale și culorile. Pentru Millet, de asemenea, armonia tonurilor consta mai mult dintr-un echilibru între lumină și umbră, decît din juxtapunerea culorilor. Nici unul dintre acești pictori nu lucra, totuși, cu adevărat în aer liber. Se mulțumeau, în general, să facă în plină natură schițe pentru tablourile pe care urmau să le execute în atelier sau, așa cum proceda Corot, să înceapă

Scanned with OKEN Scanner

tablouri pe care le terminau în interior. Procedînd astfel căutau, după cum spunea Rousseau, să păstreze intactă „impresia pură pe care le-o trezea natura“ (4). Millet nu lua nici măcar note după natură. Putea, după cum îi explică el pictorului american Wheelwright, să-şi fixeze atît de perfect în memorie scena pe care dorea să şi-o amintească, încît era în stare s-o reproducă apoi cu cea mai mare exactitate (5). Lucrul în atelier, departe de distracţiile şi de tentaţiile pe care le oferă natura, facilita urmărirea efectelor căutate, dar îi şi expunea pe artişti pericolului stilizării atunci cînd aceştia îşi transpuneau impresiile fără să le controleze la faţa locului, Baudelaire remarcase deja că „acest stil îi este nefast lui Millet“. În loc să exprime simplu poezia firească a subiectului pe care şi-l propune, scrie el, Millet vrea cu orice preţ să-i mai adauge ceva“ (6). Pictorii noii generaţii ştiau că, cu cît maeştrii de la Barbizon rămîneau mai credincioşi impresiilor lor prime, cu atît îşi păstrau mai bine spontaneitatea şi scăpau de pericolul stilizării şi al manierismului.

Cînd Monet şi prietenii săi au ajuns la Chailly, ei au privit pădurea, conştient sau nu, cu ochi influenţaţi de interpretările pictorilor din Barbizon. Sisley era impresionat mai ales de Corot; Renoir oscila între Corot şi Courbet, în timp ce admiraţia lui Monet mergea spre Millet. Dar, spre deosebire de toţi aceşti maeştri, ei au început să lucreze numai în aer liber, aşa cum îl învăţase Boudin pe Monet. Într-o zi, pe cînd Renoir picta astfel în pădure, îmbrăcat în vechea sa bluză de decorator de porţelanuri, nişte gură-cască şi-au bătut într-atîta joc de îmbrăcămintea lui încît un om cu un picior de lemn i-a gonit cu bastonul său gros. S-a uitat apoi la tabloul lui Renior şi a spus: „Nu-i rău desenat, dar de ce dracu pui atîta negru?“ (7). Era Diaz, ce fusese poate atras de costumul ciudat al lui Renoir, căci el însuşi îşi începuse cariera ca pictor de porţelanuri.

Toate mărturiile spun că Diaz era peste măsură de generos şi bun. Totdeauna vesel, în ciuda

Scanned with OKEN Scanner

infirmității sale, era „serviabil, omenos și blînd ca o oaie cu cei pe care-i iubea. Nu era invidios pe contemporanii săi și le cumpăra uneori lucrările, pe care le arăta și le lăuda pretutindeni“ (8). A început curînd să-l îndrăgească pe Renoir, a cărui admirație pentru Diaz crește și mai mult cînd ajunge să-l cunoască mai bine. Aflînd de situația financiară atît de precară a lui Renoir (la Gleyre i se întîmplase adeseori să adune tuburile de culoare aruncate de alții), Diaz îi pune la dispoziție contul pe care-l avea la negustorul de culori, aprovizionîndu-l astfel discret cu culori și pînză (9). Îi spune, de asemenea, se pare, că nici un pictor demn de acest nume nu trebuie să pună mîna pe penel fără să aibă modelul în fața ochilor (10). Totuși, el însuși nu ținea deloc seama de acest precept. Oricum, Renoir a început curînd să folosească culori mai vii, spre uimirea lui Sisley, care era mult mai conservator.

Renoir îl prezintă pe noul său prieten colegilor săi, care îl cunosc, se pare, și pe Millet, poate prin Diaz. Spre deosebire de acesta din urmă, Millet nu-și deschidea niciodată sufletul primului venit și afișa întotdeauna o anume demnitate greoaie care nu încuraja nici un fel de familiaritate. Nu are, fără îndoială, nici un fel de legătură cu foștii elevi ai lui Gleyre; se pare, în orice caz, că Monet nu l-a cunoscut niciodată, fiindcă, văzîndu-l într-o zi în mulțime și căutînd să-i vorbească, a fost reținut de un prieten care i-a spus: „Nu te duce. Millet este un om groaznic, foarte orgolios și foarte arogant. Te va insulta“ (11). Pictorii tineri nu-l vedeau prea des nici pe Corot. „Era mereu înconjurat de o curte de imbecili“, își va aminti Renoir mai tîrziu, „și nu voiam să mă aflu printre ei. Îl iubeam de departe“ (12). Odată totuși, cîțiva ani mai tîrziu, îi va vorbi, prilej cu care Corot îi va spune lui Renoir: „Nu poți fi niciodată sigur de ceea ce faci; totdeauna trebuie să începi și în atelier (13). Iar lui Odilon Redon, nefericitul elev al lui Gérôme, Corot îi spune: „Du-te în fiecare an să pictezi în același loc, copiază același arbore“ (14).

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Monet și prietenii săi au avut puține legături cu Corot, în schimb se pare că Pissarro l-a întîlnit adeseori, de vreme ce obține autorizația de a trimite la salonul din 1864 două peisaje cu indicația: *elev al lui A. Melbye și al lui Corot.* „Fiindcă sînteți cu adevărat artist, îi spusese Corot, nu aveți nevoie de sfaturi. În afară, totuși, de unul singur: trebuie, înainte de orice, să studiați valorile. Nu vedem toți în același fel: acolo unde dumneavoastră vedeți tonuri de verde, eu văd tonuri de gri și galben. Dar aceasta nu e un motiv să nu studiați valorile, studiul acesta fiind esențial, căci oricum ai simți și te-ai exprima, nu poți să faci pictură bună dacă-l neglijezi“ (15). După mărturia prietenului său Théophile Silvestre, Corot recomanda discipolilor săi să nu-și aleagă decît subiecte care corespund impresiilor lor personale, socotind că sufletul fiecărui om este o oglindă în care natura se reflectă într-un anume mod. Le spunea adeseori:„ Nu imitați, nu-i urmați pe alții, veți rămîne în umbra lor“ (16). Spunea de asemenea: „Vă recomand să pictați cu cea mai mare naivitate. Și faceți ceea ce vedeți. Aveți încredere în voi; și o deviză: conștiință și încredere“ (17).

Dintre toți cei cărora le dădea sfaturi, Corot se pare că distinsese în mod cu totul deosebit pe Berthe Morisot și pe sora acesteia. Avea pentru ele destulă simpatie pentru a accepta, în ciuda deprinderilor sale de viață solitară, să ia masa în fiecare marți la părinții lor. Cele două tinere artiste își petrecuseră vara anului 1863 între Pontoise și Auvers-sur-Oise, unde pictaseră peisaje. Cu un entuziasm de neofit, plecau la lucru în fiecare dimineață în zori, și urmau cu strictețe sfaturile lui Corot: „Să lucrăm serios și fără întrerupere, și să nu ne gîndim prea mult la tata Corot. Să consultăm mai curînd însăși natura“ (18). Profesorul lor Oudinot, elev al lui Corot, le prezintă lui Daubigny, care locuia la Auvers, și lui Daumier, a cărui casă se găsea într-un sat vecin. Berthe Morisot trimite două peisaje, executate în această vară, la Salonul din 1864, unde va expune

Scanned with OKEN Scanner

pentru prima oară, dar, spre deosebire de Pissarro, nu se declară elevă a lui Corot ci a fostului ei profesor, Guichard, şi a lui Oudinot.

Cu toate că Daubigny nu lucra în acel timp la Barbizon, exemplul său era prezent fără încetare în mintea lui Monet, care resimţise întotdeauna pentru el o foarte vie admiraţie. Dintre toţi peisagiştii acestei epoci, cu excepţia lui Boudin, se pare că Daubigny era singurul care lucra direct după natură. Tablourile sale vădeau, în virtutea execuţiei lor pline de prospeţime, un oarecare caracter de improvizaţie care fusese un serios obstacol la reuşita sa la Solon, pînzele sale fuseseră cu regularitate obiectul unor atacuri violente; chiar şi Théophile Gautier, favorabil totuşi noilor căutări, nu se poate împiedica să scrie: „E cu adevărat regretabil că acest peisagist înzestrat cu talent atît de adevărat, de exact şi de firesc, se mulţumeşte cu o simplă impresie şi neglijează într-atîta detaliile. Aceste tablouri nu sînt decît nişte schiţe, şi încă nişte schiţe într-o primă formă... Fiecare obiect se desenează printr-un contur aparent sau real în timp ce peisajele d-lui Daubigny nu oferă mai mult decît nişte pete de culoare suprapuse“ (19).

Dar intenţia lui Daubigny este tocmai aceea de a rezuma impresii în 1865, un critic îl denumise „şeful şcolii impresiei“ (20), pictorul fiind oricînd gata să sacrifice o parte din adevărul literal în căutarea unei exprimări mai fidele a aspectelor mereu schimbătoare ale naturii. Ca să-şi poată realiza mai uşor scopul, îşi constituise, încă din 1857, pe o barcă, o cabină vopsită cu dungi late de diferite culori. Anual făcea cu această ambarcaţie excursii pe Oise. Astfel instalat, putea uşor să picteze fie circulaţia fluvială, fie malurile rîului reflectate în apă şi, în depărtare, colinele domoale ce se contopeau cu norii albi. Amuzat de acest atelier plutitor numit „le Botin“ şi pe care îl manevra fiul lui Daubigny, Corot pictase un tablou ce-l reprezenta pe prietenul său în timp ce lucra în mijlocul rîului.

Scanned with OKEN Scanner

Deși Hamerton detesta arta lui Daubigny, în care desenul ocupa un loc prea mic, el îi acordă totuși acestui pictor, în cronica sa la Salonul din 1863, titlul de „șef al peisagiștilor francezi, din cauza renumelui său“ (21). Această afirmație pare totuși cu totul exagerată, căci Daubigny nu se bucura de o reputație cu un caracter atît de indiscutabil, nici chiar printre artiști, și cu atît mai puțin în fața marelui public și al criticii. Cînd, în 1864, trei sferturi dintre membrii juriului sînt pentru prima oară aleși de către artiștii medaliați dintre marii peisagiști doar Corot obține un număr suficient de voturi pentru a face parte din juriu, situîndu-se cu mult în urma lui Cabanel și Gérôme. Gleyre este ales doar cu titlul de locțiitor, în timp ce Ingres nu obține nici măcar acest modest succes.

Se constată foarte curînd că noul juriu, după spusele „opoziției“ însăși, se dovedește mai inteligent și mai generos în modul său de a judeca lucrările trimise, mai drept și mai înțelegător în distribuirea recompenselor. Nu numai că rezervă o sală pentru cei refuzați (22) și acordă o medalie lui Millet, dar chiar admite lucrările cîtorva pictori refuzați în anul precedent. Manet expune două tablouri: un *Christ cu îngeri* și o scenă de luptă cu tauri în Spania, unde nu fusese niciodată. Lui Fantin i se acceptă două pînze, dintre care una este un *Omagiu lui Delacroix*. Fără să-i consulte, Baudelaire recomandase lucrările lui Manet și Fautin unuia dintre prietenii săi care făcea parte din juriu, pentru a fi cît mai bine amplasate. Cînd un critic, prieten al poetului, W. Bürger, după ce îl elogiază pe Manet, adaugă reproșul de a-i fi imitat și copiat pe Velázquez, Goya și El Greco, Baudelaire protestează imediat printr-o scrisoare în care afirmă că pictorul nu văzuse niciodată lucrările lui Goya și nici pe cele ale lui El Greco și că „aceste uimitoare paralelisme pot avea loc în natură“ (23). Totuși este aproape sigur că Manet văzuse la Luvru „muzeul spaniol al lui Ludovic-Filip (avea șaisprezece ani cînd colecția a fost dispersată după revoluția din

Scanned with OKEN Scanner

1848). W. Bürger, în ciuda îndoielior sale, va reproduce cu loialitate scrisoarea lui Baudelaire, numindu-l pe Manet „mai mare pictor decît întreaga bandă a celor care sau bucurat de premiul Romei“ (24).

Berthe Morisot și Pissarro expuseseră fiecare la acest Salon cîte două peisaje, iar Renoir, care figura în catalog ca *elev al lui Gleyre*, o singură lucrare, *Esmeralda*, pe care o va distruge atunci cînd îi va fi înapoiată, la închiderea expoziției, pentru că, între timp, studiile sale de la Barbizon îi modificaseră complet concepțiile, făcîndu-l mult mai sever cu el însuși. Manet, descurajat de atacurile violente la care era din nou supus, decupează din scena spaniolă de luptă cu taurii doar două fragmente, renunțînd la rest (25). Se pare că Monet, Bazille și Sisley n-au trimis la acest Salon nici un tablou. Cézanne fusese refuzat.

În vara anului 1864, are loc, chiar în apropierea Coastei Mînecii, un incident dramatic din războiul american de Secesiune: o corabie a Confederaților care se refugiase la Cherbourg, are de înfruntat în plină mare o corabie, mult mai puternică, a Uniunii. Manet se grăbește să se ducă la locul luptei spre a face studii în vederea unui tablou reprezentînd scufundarea *Alabamei* de către *Kearsarge*, pe care îl va expune curînd la Galeria Cadart. Cam în aceeași perioadă Manet face studii înfățișînd curse de cai la Longchamp, unde Degas ,care lucrase aici în 1862, schițează mai multe portrete ale prietenului său. Degas face de asemenea un portret al lui Manet văzut la el acasă, în timp ce asculta cum cîntă soția sa, o muziciană olandeză cu care se căsătorise în toamna anului 1863. Degas va oferi tabloul celui care-i servise drept model, dar Manet, nemulțumit de portretul soției sale, taie pur și simplu din tablou acest fragment (26).

În acest timp, Pissarro lucrează pe malul Marnei, la La Roche-Guyon, și face vizite prietenului său Piette, la ferma acestuia de la Montfoucault, pentru a lucra aici alături de el. Bazille este cu totul absorbit de redutabilele examene de medi-

cină. În timp ce așteaptă, fără prea multă speranță, rezultatele, se duce cu Monet la Honfleur, de unde le scrie părinților săi:

„Încă de cînd am sosit la Honfleur căutăm peisaje după care să pictăm. Le-am găsit ușor, căci această regiune este un adevărat paradis. Nicăieri nu poți vedea pajiști mai bogate și copaci mai frumoși; pretutindeni întîlnești vaci și cai lăsați în deplină libertate. Marea, sau mai curînd Sena, aici foarte lată, se proiectează minunat dincolo de aceste valuri de verdeață. Locuim la Honfleur, la un brutar care ne-a închiriat două cămăruțe; mîncăm la ferma Saint-Siméon, aflată pe faleză, ceva mai sus de Honfleur; aici lucrăm și ne petrecem tot timpul. Mă interesează mult portul Honfleur, precum și costumul normanzilor, cu bonetă de bumbac. M-am dus la Le Havre... Am mîncat la familia Monet; sînt niște oameni minunați. Au la Sainte-Adresse, în apropiere de Le Havre, o proprietate foarte frumoasă... A trebuit să refuz amabila invitație pe care mi-au făcut-o de a-mi petrece acolo luna august. Mă scol în fiecare zi la cinci dimineața și pictez toată ziua, pînă la ora opt seara. Totuși nu trebuie să vă așteptați să aduc peisaje reușite; fac doar progrese; nici nu-mi doresc mai mult. Sper că voi fi mulțumit de mine după trei-patru ani de pictură. Trebuia să mă întorc la Paris și să mă apuc de medicina aceea îngrozitoare, pe care o detest tot mai mult“ (27).

Ferma Saint-Siméon, unde Boudin îi adusese odinioară pe Courbet și Schanne, era foarte populară printre artiștii din împrejurimi. Lucraseră aici atîția pictori — Diaz, Troyon, Cals, Daubigny și Corot — încît acest han rustic care domină estuarul Senei, primise numele de „Barbizonul normand“. În timpul ședерii sale aici, Bazille îl întîlnește pe Boudin, dar nu poate rămîne mai mult timp să lucreze, trebuind să se întoarcă la Paris, unde află, dealtfel, că nu reușise la examene. Pictorul pleacă la Montpellier, la părinții săi, care îi îngăduie în sfîrșit să renunțe la medicină pentru a se consacra, de aici înainte, cu totul artei.

Scanned with OKEN Scanner

Puţin după plecarea lui Bazille, la 15 iulie, Monet îi scrie o lungă scrisoare: „...În fiecare zi descopăr lucruri tot mai frumoase; parcă aş fi nebun, atît de mult doresc să fac totul: de bucurie, simt că-mi plesneşte capul. Sînt destul de mulţumit de şederea mea aici, deşi ceea ce am lucrat nu este încă nici pe departe ceea ce aş fi dorit să fie; este teribil de greu să faci un lucru complet sub toate raporturile... Vreau, dragul meu, să lupt, să răzuiesc ce-am făcut, să iau totul de la început, căci totdeauna poţi face ceea ce vezi şi ceea ce înţelegi... Numai observînd şi meditînd găseşti ceea ce cauţi... De un lucru sînt sigur: că nu lucrezi destul şi aşa cum trebuie. Nu alături de nişte indivizi neserioşi ca prietenul tău Villa şi ceilalţi, vei putea lucra cu adevărat. Ar fi mai bine să fii singur, şi totuşi, nu poţi descoperi anumite lucruri de unul singur; în sfîrşit, toate astea sînt teribil de dificile şi prezintă o grea sarcină. Îmi propun tot felul de lucruri extraordinare pentru perioada cînd voi fi la Sainte-Adresse şi la Paris, la iarnă. Mă simt minunat la Saint-Siméon şi mi se vorbeşte adeseori aici de d-nul Bazille“ (28).

Cîteva săptămîni mai tîrziu, toamna, Monet îi scrie lui Bazille din nou: „Sîntem acum la Honfleur în număr mare... Se află aici şi Boudin şi Jongkind; ne înţelegem de minune. Regret mult că nu eşti aici, căci în asemenea societate poţi să înveţi multe lucruri, iar natura se face tot mai frumoasă; totul îngălbeneşte, devine mai variat, în sfîrşit, e minunat... Te anunţ că trimit un tablou cu flori la expoziţia din Rouen; găseşti flori foarte frumoase în acest anotimp... Pictează şi tu, căci cred că sînt un minunat subiect de tablou“ (29).

Monet este într-atît de absorbit de munca sa, încît îşi amînă întruna plecarea: „Mă aflu încă la Honfleur, îi scrie el lui Boudin, care plecase înainte, şi mă hotărăsc cu mare greutate să plec. Dealtfel, e atît de frumos acum, încît trebuie să profit. Lucrez cu îndîrjire, căci m-am hotărît să fac progrese foarte mari înainte de a mă întoarce

Scanned with OKEN Scanner

la Paris. Acum sînt complet singur, și, la drept vorbind, lucrez mai bine. Bunul Jongkind a plecat"... (30).

În aceeași vară, cînd Monet își petrece un timp oarecare la Sainte-Adresse, în familie, au loc noi certuri, și pictorul este rugat să plece și să nu revină prea curînd. Temîndu-se chiar să nu i se suprime stipendiile, Monet se decide să-i trimită lui Bazille, la Montpellier, trei tablouri, rugîndu-l să vadă dacă tablourile nu-l puteau interesa pe vecinul său, colecționarul Bruyas, mare protector al lui Courbet. „Printre aceste trei tablouri, explică el, se află un simplu studiu, pe care m-ai văzut începîndu-l; este făcut, în întregime, după natură; vei descoperi poate aici o oarecare înrudire cu Corot, dar nu e vorba de nici un fel de imitație; apropierea se datorează numai subiectului și, mai ales, efectului calm și vaporos; l-am lucrat cît am putut mai conștiincios, fără să mă gîndesc la nici un pictor" (31). Dar Bruyas nu a vrut să cumpere nimic.

Ne exită nici o îndoială că Monet este sincer cînd spune că atunci cînd lucrează nu se gîndește la nici un alt pictor. Încă de la început, dăduse dovadă de o imensă dorință de a învăța, străduindu-se însă totdeauna să nu-și imite profesorii pe care și-i alesese. Cunoștea greutățile care îl așteptau și necesitatea de a-și dezvolta talentul. Dar nu s-a îndoit niciodată de posibilitățile sale iar pasiunea lui creatoare creștea neîncetat. Avusese marele noroc de a fi fost discipolul unor oameni ca Boudin și Jongkind care, departe de a căuta să facă din el un prozelit, se străduiseră să-l ajute să se descopere pe sine. Îl ajutaseră să-și rafineze ochiul și îi dăduseră, probabil, sfaturi tehnice, îl învățaseră legile fundamentale ale meseriei, dar respectul pe care ei înșiși îl nutreau față de natură îi împiedicase să impună tînărului pictor propria lor viziune. Monet fusese fericit alături de ei, pentru că îl trataseră mai curînd ca pe un coleg decît ca pe un elev al lor, ținînd seama de susceptibilitatea și de nevoia

Scanned with OKEN Scanner

sa de libertate. Cîştigase astfel alături de ei experienţă, şi acum se străduia să devină perfect stăpîn atît pe percepţia sa cît şi pe mijloacele sale de expresie.

Jongkind avea o personalitate mai puternică decît Boudin, din care pricină a exercitat fără îndoială, asupra lui Monet, o influenţă încă şi mai hotărîtoare. Spre deosebire de Boudin, nu picta în aer liber, dar studiile şi acuarelele pe care le făcea în mijlocul naturii, tuşele energice şi un profund simţ al culorii îi permiteau să rămînă credincios observaţiilor sale şi să le reproducă în toată prospeţimea lor. „Îmi place Jongkind, declarase Castagnary, prietenul lui Courbet, este artist pînă-n vîrful unghiilor; este înzestrat cu o adevărată şi rară sensibilitate. La el totul constă în *impresie*“ (32). Pentru a rămîne fidel impresiilor sale, Jongkind se străduie să picteze nu ceea ce ştia despre subiectul propus, ci ceea ce vedea în condiţiile atmosferice date. Înainte de a veni la Honfleur, în vara anului 1864, pictase două tablouri reprezentînd absida catedralei Notre-Dame, o dată văzută în lumina argintie a unei dimineţi de iarnă, altă dată sub cerul în flăcări al unui apus de soare. Între execuţia celor două studii trecuseră mai multe săptămîni şi poate chiar mai multe luni, dar pentru fiecare artistul ţinuse să se plaseze exact în acelaşi loc şi să reproducă ceea ce vedea. În timp ce în lumina vie fiecare detaliu arhitectural îi apăruse cu claritate, sub razele apusului de soare aceleaşi detalii se contopiseră cu masa difuză a absidei, Jongkind renunţînd să mai picteze arcurile butante, de vreme ce nu le mai putea distinge limpede. Înlocuind astfel forma reală cu forma aparentă, Jongkind — ca şi, înaintea lui, Constable şi Boudin, face din condiţiile atmosferice adevăratul său subiect de studiu. Monet avea să-l urmeze curînd pe această cale, pictînd un drum normand, văzut într-o zi sub un cer noros şi într-o altă zi sub zăpadă. Observînd cum culorile aşa-zis locale precum şi formele familiare

Scanned with OKEN Scanner

variau în funcție de schimbările suferite de mediul lor, face un pas hotărîtor către deplina înțelegere a naturii.

Monet se întoarce la Paris, la sfîrșitul anului 1864, cu o întreagă serie de tablouri, printre care și două marine pe care dorește să le trimită la Salon. În ianuarie 1865, Bazille închiriază atelierul din strada Fürstenberg, de unde odinioară îl privise lucrînd pe Delacroix, și Monet îl întîlnește aici. În acest loc va veni și Pissarro, împreună cu Cézanne, să-l vadă pe vechiul său coleg de la Atelier Suisse. Tot aici va veni și Courbet, căci în ciuda unui orgoliu naiv și oarecum ridicol, acesta, foarte interesat de strădaniille noii generații, nu considera sub demnitatea sa să frecventeze atelierele tinerilor.

În timpul iernii, Monet și Bazille îl vizitează frecvent pe comandantul Lejosne, unde îi întîlnesc pe Fantin, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Nadar, Gambetta, Victor Massé, ca și pe Edmond Maître, care s-a împrietenit mai ales cu Bazille și Renoir. Se pare că nu l-au întîlnit aici pe Monet, deși acesta făcea parte din cercul de prieteni al lui Lejosne. În acea perioadă aveau loc adeseori discuții despre muzică și în special despre arta atît de controversată a lui Wagner. Bazille făcuse pentru el o adevărată pasiune, împărtășită și de Baudelaire, Fantin și Maître. Îl admirau mult și pe Berlioz. Împreună cu Renoir și cu judecătorul Lascaux, Bazille se duce regulat la concertele Pasdeloup unde, dacă era nevoie, își manifestă admirația în mod zgomotos, împotriva strigătelor de protest care se înălțau adeseori. Cézanne, de asemenea, prețuiește „nobila muzică a lui Richard Wagner" și proiectează un tablou care urma să se intituleze *Uvertură la Tannhäuser* (33). Fantin, la rîndul său, expusese deja, la Salonul din 1864, o *Scenă din Tannhäuser*.

Fantin lucra în acea vreme la o nouă compoziție, *Omagiu Adevărului*, unde introduce portretele prietenilor care-i pozaseră deja pentru tabloul *Omagiu lui Delacroix*: Bracquemond,

Scanned with OKEN Scanner

Duranty, Manet, Whistler și el însuși, ca și Astruc (model răbdător, întotdeauna binevenit printre confrații săi; Manet îi făcuse portretul în 1864) și cîțiva alții. Whistler apărea aici îmbrăcat cu un chimono pitoresc. De data aceasta Fantin l-ar fi putut picta și pe Rossetti, căci acesta venise la Paris în toamna anului 1864 iar Fantin îl adusese, în absența maestrului, la atelierul lui Courbet și acasă la Manet. Dar reacțiile lui Rossetti nu fuseseră deloc de natură să justifice prezența sa într-un tablou consacrat realismului. „Există un oarecare Manet, scrisese Rossetti mamei sale, la care m-a dus Fantin și ale cărui tablouri sînt în majoritatea lor simple mîzgăliturі, deși autorul lor pare să fie considerat unul dintre maeștrii școlii. Courbet, care e șeful școlii, nu valorează nici el mai mult“ (34). Rossetti se întoarce astfel la Londra convins că pictorii englezi au o misiune de îndeplinit, noua școală franceză nefiind decît „putreziciune și descompunere“ (34).

Tot ceea ce pentru Rossetti este o dovadă de putreziciune — această căutare înflăcărată a unei expresii noi în toate domeniile artei, efervescența care domnește printre artiștii tineri, discuțiile violente purtate asupra unor probleme teoretice, ca și cum viața și moartea însele ar fi depins de ele, bătăliile furioase care se dădeau în jurul anumitor tablouri, simfonii sau cărți — toate aceste semne ale unei activități intelectuale febrile care altădată îl fascinaseră, îl interesează acum pe Monet mult mai puțin. Este nerăbdător să se întoarcă în pădurea Fontainebleau, căci proiectează o foarte ambițioasă compoziție de figuri în aer liber, avînd un subiect destul de apropiat de cel din *Dejunul pe iarbă* al lui Manet, cu deosebirea că tabloul său urma să fie pictat, pe cît posibil, în exterior, și să reprezinte, nu numai într-o lumină naturală și pe un fond adevărat, ci și în atitudinile și cu gesturile întîlnite în mod obișnuit la un picnic, un grup de oameni care se plimbă. De dimensiuni prea mari pentru a fi executat direct în pădure,

Scanned with OKEN Scanner

tabloul urma să fie pictat după un număr mare de studii făcute la fața locului. În aprilie 1865, Monet se întoarce la Chailly în căutarea unui loc potrivit, de unde îi scrie fără întîrziere lui Bazille, cerîndu-i să vină să-și spună părerea în ceea ce privește alegerea locului și să-i pozeze pentru una sau chiar mai multe figuri. „Nu mă mai gîndesc decît la tabloul meu, adaugă el, și dacă aș ști că nu voi izbuti să-l pictez așa cum vreau cred că aș înnebuni“ (35). Bazille vine aici să-l întîlnească, dar curînd Monet se rănește la un picior. Furios la culme, trebuie să stea la pat și Bazille, care îl îngrijește, nu găsește alt mod de a-l sili să stea liniștit decît pictîndu-l, imobilizat în marele pat din hanul unde locuiau. Îndată ce poate merge, Monet se pune din nou pe lucru cu pasiune sporită, în timp ce Bazille profită de timpul său liber spre a face mai multe schițe înfățișînd aspecte ale localității Chailly. Courbet vine să-l vadă pe Monet în timp ce Bazille îi poza, și-i prezintă lui Corot pe cei doi prieteni.

După întoarcerea sa le Paris, Bazille primește o scrisoare de la Renoir (acesta locuia atunci la Sisley, la Porte Maillot), care îl invită să se alăture celor doi prieteni spre a face împreună „o călătorie mai lungă, într-o barcă cu pînze. Vom vedea regatele, la Le Havre. Avem intenția să călătorim vreo zece zile, și cheltuiala va fi, cu totul cam la cincizeci de franci. Dacă vrei să vii cu noi, îmi va face mare plăcere... Îmi iau cutia de culori ca să fac schițe după locurile care-mi vor plăcea . Cred că va fi minunat. Nimic nu ne va putea împiedica să plecăm dintr-un loc care nu ne va fi pe plac, după cum nimic nu ne va putea împiedica să rămînem într-un loc agreabil. Vom mînca foarte frugal... Pînă la Rouen vom fi remorcați, de aici încolo vom face ce vom dori... Cum tu ai mai fost pe aici, m-am gîndit că te-ar bucura să revezi aceste locuri pe care știu că le-ai găsit frumoase“ (36). Dar Bazille era prea ocupat cu lucrul său pentru ca să se alăture lui Renoir și Sisley care, cu

Scanned with OKEN Scanner

prilejul acestei excursii, au început să picteze din barcă, așa cum făcea și Daubigny din al său *Botin*.

Renoir și Sisley se întorc de asemenea la Fontainebleau, hotărînd să locuiască la hanul mătușii Anthony, la Marllote, unde uneori îi vizitează Monet și Pissarro. Renoir venise împreună cu fratele său mai mic, Edmond, care îi însoțea pe pictori pretutindeni, purtîndu-le o parte din calabalîc și sorbindu-le cuvintele, uimit de observațiile lor surprinzătoare. Tot atunci Renoir cunoaște pe idolul său, Courbert, poate prin intermediul lui Monet.

Momentul deschiderii Salonului se apropia din nou. Juriul, aproape identic cu cel din anul precedent (deși Corot obținuse și mai puține voturi), arată din nou o oarecare bunăvoință față de tineri. Fantin expune tabloul său *Omagiu Adevărului*, care se numește acum *Toastul*. Manet trimite două pînze, *Christos batjocorit de soldați* și *Olympia* (pictată în 1863), pe care o alesese la insistențele lui Baudelaire (37). Berthe Morisot și Pissarro (elev al lui A. Melbye și Corot) prezintă fiecare cîte două tablouri, care au fost acceptate; Renoir expune un portret de bărbat și *Seară de vară*. După indicațiile sale, figura din nou ca elev al lui Gleyre, în timp ce Monet, care expunea pentru prima oară, nu numea nici un profesor. Edgar Degas care, și el, expune pentru prima oară, trimisese o *Scenă de război din Evul Mediu*, tablou compus cu grijă dar destul de convențional, pe care îl executase probabil cu mulți ani în urmă și pe care îl laudă Puvis de Chavannes. În (Catalogul din 1865 și din anii următori numele său apare ortografiat ca și cel al tatălui său: De Gas).

Cele două tablouri ale lui Monet reprezintă aspecte ale estuarului Senei, pictate cu un an în urmă, la Honfleur. Și cum tablourile sînt acum expuse în ordine alfabetică, pentru a împiedica orice favoritism, Monet figurează în aceiași sală cu Manet. Acesta din urmă are astfel în ziua vernisajului, neplăcuta sur-

Scanned with OKEN Scanner

priză de a se vedea felicitat pentru marinele sale. Examinînd semnătura celor două tablouri care îi erau atribuite, Manet crede, la început, că este vorba de o glumă proastă, și furia sa va crește cînd își va da seama că aceste marine continuă să aibă mai mult succes decît propriile sale lucrări. Iese din expoziție mîniat la culme, plîngîndu-se deschis față de cîțiva prieteni: „Sînt felicitat doar pentru o pictură care nu-mi aparține. Îmi vine să cred că e voba de o mistificare“ (38).

Fapt este că tablourile lui Monet obțin pe dată un adevărat succes și, deoarece vădeau acea franchețe și acea execuție liberă caracteristice pentru lucrările lui Courbert și ale adepților săi (la care se mai adaugă și similitudinea numelui și a semnăturii), e firesc că au fost atribuite, la prima vedere, pictorului *Dejunului pe iarbă*. Dar criticii nu se vor înșela, și cei care îi erau ostili lui Manet își păstrează laudele pentru Monet. Într-un album de mari proporții, *Autograful la Salon*, apare chiar o schiță de Monet, făcută după unul din tablourile sale, cu următorul comentariu: „Monet. Autorul celei mai originale și mai grațioase marine, a celei mai solid și mai armonios pictate din cîte au fost expuse nu numai în ultima vreme. Tonuri oarecum stinse, ca la Courbert; dar cîtă bogăție și simplitate de factură! D-nul Monet, ieri încă un necunoscut, a devenit dintr-o dată celebru prin acest unic tablou“ (39). Acest comentariu este semnat Pigalle, pseudonim sub care se ascunde fără îndoială vreun prieten al lui Monet, poate Astruc, căci același album se pronunță de asemenea cu multă simpatie în legătură cu Jongkind, Boudin etc. Dar nu numai prietenii îi aduc laude lui Monet. Criticul de la *Gazette des Beaux-Arts*, Paul Mantz, scrie, de exemplu: „...Gustul pentru un colorit armonios conceput în tonuri analoge, simțul valorilor, aspectul frapant al ansamblului, un anume mod îndrăzneț de a vedea lucrurile și de a se impune atenției spectatorului, iată o seamă de calități pe care d-nul Monet le posedă deja într-un foarte înalt grad. Tabloul său *Vărsarea Senei*, pe care nu-l

vom mai putea uita, ne-a oprit brusc din drum. Vom urmări cu interes viitoarele lucrări ale acestui atît de sincer pictor de marine“ (40).

Acest brusc și neașteptat succes nu va însemna numai o mare încurajare pentru Monet, ci el va impresiona favorabil și familia acestuia de la Le Havre. Dar Monet nu rămîne mult timp la Paris spre a-și savura triumful; marea sa compoziție îl cheamă la Chailly. Bazille scrie părinților săi: „Monet a avut un succes mult mai mare decît spera. Mai mulți pictori de talent pe care nu-i cunoaște i-au adresat scrisori de felicitare. Se află acum la Fontainebleau, unde aș vrea să fiu și eu“ (41). Se pare că înainte de plecarea lui Monet, Astruc îi propusese lui Manet să i-l prezinte, dar că Manet ar fi refuzat cu un mare gest de protest.

Manet este profund deprimat de felul cum fuseseră primite tablourile sale. „Mulțimea se înghesuiește ca la morgă în fața *Olympiei* fezandate și a oribilului *Ecce Homo* semnat de domnul Manet“, scrie Paul de Saint-Victor (42). Iar Jules Claretie vorbește despre „două tablouri îngrozitoare, zvîrlite mulțimii în batjocură sau în chip de parodie, poate. Da, în batjocură. Ce altceva poate fi această odaliscă cu pîntecul galben, model infam cules de cine știe unde, și care o reprezintă pe Olympia“? (43). Courbet, al cărui prieten, Castagnary, îi reproșase deja lui Manet „lipsa de convingere și de sinceritate“ (44) se ridică și el împotriva tînărului pictor, comparînd *Olympia* cu o carte de joc. Discuțiile provocate de tablourile lui Manet îi pun atît de mult în circulație numele, încît Degas putea spune, rîzînd, că prietenul său devenise tot atît de celebru ca Garibaldi.

Manet va fi avut probabil impresia că tot ceea ce face este pentru ceilalți obiect de scandal. Delicatețea armoniilor sale, virtuozitatea cu care știe să creeze acordurile de negru, gri și alb, puse în evidență prin tușe energice sau subtile, neașteptate și grațioase, uimitoarea sa capacitate de a îmbina o știință sobră, aproape rece, a liniilor

Scanned with OKEN Scanner

și a valorilor, cu o execuție plină de impetuozitate — toate aceste calități rare de adevărat pictor nu par să suscite nici cel mai mic semn de apreciere. Emoționat de disperarea lui Manet, Baudelaire îi scrie de la Bruxelles o scrisoare de încurajare, însărcinîndu-l pe un prieten al său să-i spună că „scandalul, mic sau mare, batjocura, insulta, nedreptatea sînt tot atîtea lucruri minunate, și că ar fi un ingrat dacă n-ar mulțumi nedreptății ... Manet are calități atît de strălucite și de subtile, exclamă Baudelaire, încît ar fi o nenorocire dacă s-ar descuraja“ (45).

Pentru Manet nu este nicidecum o consolare faptul că tabloul trimis la Salon de Courbet, un portret al lui Proudhon, care murise de curînd, este la fel de prost primit. Chiar și admiratorii lui Courbet declară că nu au văzut niciodată o atît de proastă pictură a maestrului (46). Într-adevăr, situația era destul de neliniștitoare, căci aparenta cădere a lui Courbet și tablourile așa-zis făcute „în batjocură“ ale lui Manet îi bucurau pe dușmanii realismului. Momentul este deosebit de grav și se părea că tot ceea se fusese cîștigat era pierdut, și că bătălia trebuia luată de la capăt. „Astăzi evoluția se încheie, scrie un critic, nu mai există neo-greci, și iată că realiștii tind să devină mai rari, ca și cum, răul dispărînd, remediul a devenit inutil. D-nul Coubert... se retrage. Tinerii care îi mergeau mai mult sau mai puțin pe urme, fie s-au convertit la alte păreri, fie ne-au părăsit. D-nul Alphonse Legros s-a stabilit la Londra; d-nul Amand Gautier... s-a cumințit. D-nul Carolus Duran este acum la Roma și se poate crede... că se va întoarce transformat. Este evident că, entuziasmul se stinge, că grupul și-a pierdut unitatea și se împrăștie. Salonul ne-o dovedește. Un portretist care, într-o oarecare măsură, aparține școlii despre a cărei decadență vorbim, D-nul Fantin, a avut ideea de a reuni într-un tablou intitulat *Omagiu Adevărului* pe ultimiii amici ai naturii. Dar fiindu-i cît se poate de greu să facă rost de cîțiva realiști și fiindcă tabloul său nu putea rămîne gol, a fost silit să-l introducă aici atît pe

Scanned with OKEN Scanner

d-nul Whistler, care trăiește în strînsă comuniune cu fantezia, cît și pe d-nul Manet, prințul himericilor. Trebuie să recunoaștem că din clipa în care autorul tabloului *Olympia* poate să treacă drept realist, se cade iar în cea mai mare confuzie, cuvintele bete o iau razna, sau mai curînd, nu mai există realiști" (47).

Realist sau nu, Edouard Manet simte brusc nevoia să părăsească Parisul; se hotărăște să meargă în Spania, fără îndoială în speranța de a-și reînnoi inspirația prin cunoașterea țării ai cărei pictori și a cărei viață ocupau un loc atît de mare în concepțiile și imaginația sa. Nu respectă, totuși, itinerariul propus de Astruc, petrecîndu-și numai două săptămîni pe peninsulă de unde îi scrie lui Fantin: „Velázquez este fără îndoială regele pictorilor. Nu m-a uimit, ci m-a fermecat" (48). Scurta sa ședere îi lasă o impresie profundă. Atras în egală măsură de exotism și de observarea exactă a realității, Manet își vede acum visurile despre Spania înlocuite de o cunoaștere reală a acestei țări, care-i apare mai puțin romantică decît și-o imaginase. Se pare că-și dă atunci seama că ar putea și el să facă pentru Parisul epocii sale ceea ce maeștrii spanioli pe care îi admira atît de mult, făcuseră înfățișînd propriul lor popor. Părăsește deci Spania cu mai puține iluzii pitorești decît venise aici, dar preocupat de un nou fel de a vedea lucrurile care-l înconjurau. Perioada spaniolă a evoluției sale ia astfel brusc sfîrșit după această călătorie, cu excepția celor cîteva scene de lupte cu tauri, pictate puțin timp după reîntoarcerea sa, după schițe făcute la Madrid.

În acecași perioadă, Monet lucrează din nou pe coasta normandă, de data aceasta împreună cu cu Boudin și Courbet, cărora li se alătură curînd și Whistler. Este prima dată cînd Monet pictează alături de Courbet, experiență din care va trage noi și hotărîtoare învățăminte. Acea „manieră generoasă" a lui Courbet, care-l impresionase altădată pe Boudin, pictor totdeauna oare-

Scanned with OKEN Scanner

cum ezitant, găsește la Monet o rezonanță mai profundă pentru că el însuși simte nevoia unei tehnici mai generoase și a unui stil aproape frust. În fața naturii, Courbet era magnific prin siguranța sa, uimitor prin îndemînarea cu care mînuia penelurile și cuțitul de paletă, instructiv prin modul în care armoniza impresia de asprime cu cea de delicatețe și stimulator prin entuziasmul său care se transmitea, comunicînd tuturor o adevărată febră de lucru.

„Courbet, după cum își va aminti Monet mai tîrziu, picta întotdeauna pe fond sumbru, pe pînză vopsită în brun, procedeu comod pe care s-a străduit să mă facă să-l adopt. Pe acest fond, spunea el poți să dispui luminile, masele de culoare, poți vedea imediat efectul obținut“ (49). Dar Monet nu-i urmează sfatul, preferînd pînza albă, așa cum făcuse cel dintîi Manet. Renunțînd la vechea tradiție (pe care Degas o respecta încă), Monet nu-și mai concepe tablourile mai ales în termeni de mase sumbre și luminoase, în jurul cărora erau apoi grupate culorile intermediare. Lucrînd direct pe pînză albă, poate să-și stabilească scara proprie de valori (50), fără grija de a obține unele efecte predeterminate, și deși această metodă cerea un mai mare efort de imaginație vizuală (atîta vreme cît pînza nu era complet acoperită, nu putea obține un echilibru de armonii), era răsplătit de aspectul în general mai luminos al tablourilor sale, obținut în ciuda folosirii aproape exclusive a culorilor opace.

Deși nu adoptă proceedele vechilor maeștri, preconizate de Courbet, Monet începe să prefere, urmînd exemplul acestuia, tablourile mari, preferință pe care o împărtășeau și prietenii săi. Căutînd un debușeu pentru energia lor nestăvilită, aceștia nu ezita să acopere treizeci de picioare de pînză, slujindu-se la nevoie de cuțitul de paletă preferat de Courbet. Dar dacă ramele enorme îi încurajau pe artiști să picteze în tușe largi și viguroase, tot ele îi obligau să se ocupe de fiecare porțiune în parte, cu riscul de a dăuna unității ansamblului, împiedicîndu-i mai ales să lucreze

Scanned with OKEN Scanner

direct în aer liber. „Am văzut pe Courbet și pe alți artiști care îndrăznesc să picteze tablouri uriașe, scrie Boudin către fratele său. Fericiții de ei! Monet are de acoperit cu culoare nu mai puțin de douăzeci de picioare de pînză“ (51).

La Trouville, unde venise și Daubigny, și unde Monet îl întîlnește se pare pentru prima oară, Courbet se bucura de o imensă popularitate printre vilegiaturiștii mai importanți. Atelierul său era năpădit, povestește el, de două mii de doamne, dar el nu era atras decît de frumusețea unei roșcate superbe, căreia începuse să-i facă portretul (52). Era Jo, o irlandeză, amanta lui Whistler, cea care pozase pentru faimoasa *Fată în alb* expusă la Salonul Refuzaților. Portretul pe care îl face Courbet trădează, în contrast cu marinele sale, o anume lipsă de vigoare. Acestea explică, poate, de ce acum este apreciat de către un public care pînă atunci se arătase prea puțin cucerit de „brutalitățile“ sale.

Lîngă Fontainebleau, Sisley și Renoir continuă să facă schițe, la Marlotte, unde Sisley pregătește pentru viitorul Salon un tablou reprezentînd un aspect al acestui sat. Monet se întoarce și el aici pentru a-și termina tabloul *Dejunul pe iarbă*. În primele săptămîni ale lui 1866, aflîndu-se fără îndoială în imposibilitatea de a lucra în aer liber, Renoir face portretul cîtorva dintre prietenii săi așezați în jurul unei mese la *Hanul mătușii Anthony:* este o mare compoziție în care se vădește și o oarecare înrudire cu Courbet. Apar aici pictorul Lecoeur, Sisley și Nana, fata mătușii Anthony, despre care se spunea că-și acordă cu generozitate favorurile oaspeților mamei sale; aceasta apare în partea din fund. Pe masă în fața lor poate fi văzut *Evenimentul*, ziar la care tocmai fusese numit redactor literar Zola, iar pe perete este vizibilă o caricatură a lui Murger, autorul *Vieții de boem.*

La Paris, Bazille se hotărîse să se mute. De data aceasta Monet nu-l mai urmează. „Nu-mi

Scanned with OKEN Scanner

pare rău că voi locui cîtva timp de unul singur, scrie Bazille părinților săi, viața în doi are multe inconveniente, chiar dacă te înțelegi bine“ (53). Bazille lucra atunci la două tablouri, dintre care unul înfățișa o fată la pian. „Neputînd să mă lansez într-o compoziție de mari proporții, explică el, am încercat să pictez cît mai bine un subiect foarte simplu. Dealtfel, după părerea mea, subiectul n-are importanță, cu condiția ca rezultatul să fie interesant din punct de vedere pictural. Am ales epoca modernă, pentru că o înțeleg cel mai bine și o consider cea mai vie pentru cei ce trăiesc azi, și iată de ce tabloul îmi va fi refuzat.“ „Mi-e teribil de teamă că voi fi refuzat, adaugă el (pictorul trimitea prima oară tablouri pentru Salon), din care cauză voi trimite în același timp o natură moartă cu pești, care va fi, probabil, primită... Dacă sînt refuzat, voi semna fără să mai stau pe gînduri o petiție pentru a cere o expoziție a celor refuzați“ (54).

Cézanne își făcea încă și mai puține iluzii în ceea ce privește șansele de a fi primit. Se bucura chiar la gîndul că tablourile sale vor dezlănțui printre „membrii Institutului valuri de furie și de disperare“ (55). Văzînd în fiecare refuz o confirmare a originalității sale, nu suferea din pricina eșecului. Dimpotrivă chiar, după mărturia unora dintre prietenii săi, spera să nu fie primit la expoziție, iar pictorii din cercul său se pregăteau deja să-l întîmpine cu ovații (56). Cît privește prietenul său Pissarro, acesta are, înainte de a-și trimite ultimele lucrări la Salon, o gravă discuție cu Corot. Corot se arăta foarte sever și nu aproba noile tendințe ale elevului său care vădeau, în mai mare sau mai mică măsură, influența lui Courbet și Manet. În consecință, Pissarro încetează să se desemneze drept elev al lui Corot (57).

În timp ce la Chailly Monet termină compoziția sa de mari proporții, Courbet, care se împrietenise atît de mult cu el încît îl ajuta pînă și cu bani, îl vizitează, sugerîndu-i chiar unele modificări de ultim moment. Monet îi urmează

Scanned with OKEN Scanner

sfaturile, dar cu părere de rău, căci tabloul pe care-l pictase în vederea Salonului nu-i mai plăcea sub noua sa formă. Îl scoate din cadru, îl rulează și, neputînd să-și plătească chiria, îl lasă la Chailly, unde începe să mucegăiască (58). În locul lui pictează în cîteva zile un portret în picioare al unei fete numită Camille, pe care o întîlnise de puțină vreme și care avea să împartă curînd cu el sărăcia, speranțele și decepțiile.

NOTE

1 Bazille către părinții săi, Sărbătorile Paștelui, 1863; vezi G. Poulain: *Bazillle et ses amis*, Paris, 1932, p. 34.

2 Monet către Toulmouche, 23 mai 1863; vezi R. Régamey: „La formation de Claude Monet", *Gazette des Beaux-Arts*, februarie 1927. Această scrisoare, ca și informațiile date de Poulain, *op. cit.*, sînt în contradicție cu afirmația adeseori repetată de Monet că își petrecuse la Gleyre numai două săptămîni, după care plecase, luîndu-i cu el pe Bazille, Renoir și Sisley. Monet caută adeseori să exagereze independența comportării sale, din tinerețe, dar explicațiile sale nu rezistă totdeauna la un examen serios. De asemenea, el se înșeală adeseori asupra datelor etc. Informațiile comunicate de Monet trebuie deci totdeauna verificate.

3 Frații Goncourt citați de M. Donel: „Barbizon", *L'Art Vivant*, 15 septembrie 1926; vezi și E. și J. de Goncourt: *Manette Solomon*, Paris, 1866, cap. LXXI.

4 Rousseau către un prieten; vezi A. Stevens: *Le Salon de 1863*, Paris, 1866, p. 73.

5 E. Wheelwright: „Recollections of Jean-François Millet", *Atlantic Monthly*, septembrie 1876.

6 C. Baudelaire: *Salon de 1859*, cap. VIII; reprodus în *L'Art Romantique*.

7 Vezi A. Vollard: *Renoir*, Paris.

8 T. Silvestre: *Histoire des artistes vivants*, Paris, 1856, p. 226. Despre Diaz vezi și J. Claretie: *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, 1873, pag. 33—34 și J. La Farge: *The Higher Life in Art*, New York, 1908, p. 122.

9 Vezi A. André: *Renoir*, Paris, 1928, p. 34.

10 Vezi J. Rewald: „Renoir and his Brother", *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1945.

11 Vezi R. Gimpel: „At Giverny with Claude Monet", *Art in America*, iunie 1927.

 12 Vezi André, *op. cit.*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

13 Citat de M. de Fels: *La vie de Claude Monet*, 1929, p. 92.
14 O. Redon: *A soi même*, Paris, 1922, p. 36.
15 Citat de A. Alexandre: *Claude Monet*, Paris, p. 38.
16 Vezi Silvestre, *op. cit.*, pag. 92—93.
17 Corot către Auguin, 20 august 1859; vezi E. Moreau-Nélaton: *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, vol. I, p. 125.
18 Corot către mama Berthei Morisot, vara anului 1864; vezi D. Rouart; *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950, p. 11.
19 T. Gautier, citat de E. Moreau-Nélaton: *Daubigny raconté par lui-même*, Paris, 1925, p. 81.
20 Vezi J. Laran: *Daubigny*, Paris, f.d. (1912), p. 14.
21 P.G. Hamerton: „The Salon of 1863", *Fine Arts Quarterly Review*, octombrie 1863.
22 Proporția refuzurilor absolute scăzuse de la 70% la 30%; expoziția facultativă a refuzaților se numea acum Anexa pictorilor „socotiți prea slabi pentru a participa la concursul cu premii". Vezi Tarabant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, p. 82.
23 Baudelaire către Bürger, 1864; vezi C. Baudelaire: *Oeuvres complètes*, Paris, 1918—1937, vol. VIII.
24 W. Bürger: *Salon de 1864;* reprodus în *Salons, 1861—1868*, Paris, 1870, vol. II, pag. 137—138. Despre Bürger ca critic de artă vezi P. Rebeyrol: „Théphile Thoré", *Burlington Magazine*, juillet 1952.
25 Aceste fragmente sînt: *Toreadori în luptă cu taurii*, Frick Collection, New York și *Toreador mort*. National Gallery of Art, Washington D.C. (colecția Widener). Sînt reproduse de Jamot, Wildenstein, Bataille: Manet, Paris, 1932, vol. II; pag. 158—159.
26 După doamna Ernest Rouart, fiica Berthei Morisot și nepoata lui Manet, acest dublu portret a fost pictat în 1877 (vezi *ibid.* vol. I, p. 94) dar factura lui pare a indica mai curînd o dată anterioară. Manet însuși a făcut în 1867 un portret al soției sale la pian, în aceeași încăpere a apartamentului lor din strada Saint-Petersbourg (vezi *ibid.*, vol. II, p. 50). P.-A. Lemoisne: *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, vol. II, consideră că acest tablou (nr. 127) a fost pictat în 1865.
27 Bazille către părinții săi, primăvara anului 1864; vezi Poulain, *op. cit.* pag. 40—41.
28 Monet către Bazille, 15 iulie 1864; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 38—39. Există unele diferențe de sintaxă și de exprimare între acest document așa cum e reprodus în lucrarea lui Poulain și într-un articol al aceluiași autor: „Un Languedocien, Frédéric Bazille", *La Renaissance*, aprilie 1927.
29 Monet către Bazille, toamna anului 1864; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 44.

Scanned with OKEN Scanner

30 Monet către Boudin, toamna anului 1864; vezi G. Cahen: *Eugène Boudin, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1900, p. 61.
31 Monet către Bazille, octombrie 1864; vezi Poulain, *op. cit.* p. 45.
32 Castagnary: articol în *L'Artiste*, 15 august 1863.
33 Vezi M. Scolari și A. Barr, Jr.: „Cézanne in the Letters of Marion to Morstatt 1865—1868", *Magazine of Art*, mai 1938 (serie de trei articole, februarie, aprilie, mai 1938).
34 Rossetti către mama sa, 12 noiembrie 1864; vezi și o scrisoare către fratele său, 8 noiembrie 1864; vezi D.G. Rossetti: *His Family Letters*, Londra, 1895, vol. II, pag. 179—180.
35 Monet către Bazille, primăvara anului 1865; vezi Poulain, *op. cit.*, p. 50.
36 Renoir către Bazille, 3 iulie 1865; vezi F. Daulte: *Frédéric Bazille et son temps*, Geneva, 1952, p. 47.
37 Vezi J. de Biez: *Édouard Manet*, Paris, 1884, p. 21.
38 Vezi Thiébault-Sisson: „Claude Monet", un dialog *Le Temps*, 27 noiembrie 1900. Monet situează acest incident în 1866, dar lui Manet nu i se acceptase nici un tablou în acest an. Este vorba probabil de anul 1865. Vezi și E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, p. 90.
39 Pigalle: *L'autographe au Salon*, Paris, 1865.
40 P. Mantz: „Salon de 1865", *Gazette des Beaux-Arts*, iulie 1865.
41 Bazille către familia sa, primăvara anului 1865; vezi Poulain, *op. cit.*, p. 49.
42 P. de Saint-Victor, articol în *La Presse*, 28 mai 1865, citat de E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, p. 69.
43 J. Claretie: „Deux heures au Salon de 1865", în *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, 1873, p. 109.
44 Castagnary, articol în *l'Artiste*, 15 august 1863.
45 Baudelaire către doamna Paul Meurice, 24 mai 1865, citat de E. Moreau-Nélaton, *op. cit.*, p. 71. Vezi și J.J. Jarves: *Art Thoughts*, Boston, 1869, p. 269.
46 W. Bürger: „Le Salon de 1865", *op. cit.*, vol. II, p. 269.
47 P. Mantz: „Salon de 1865", *Gazette des Beaux-Arts*, iulie 1865. Despre *Toastul*, de Fantin, vezi L. Bénédite: „*Le Toast* par Fantin Latour", *Revue de l'art ancien et moderne*, ianuarie, februarie 1905. Fantin va distruge tabloul, păstrînd totuși portretul lui Whistler, aflat astăzi la Freer Gallery, Washington, D.C. Cabinetul de desene al Muzeului Luvru posedă un carnet de Fantin-Latour cu o serie de crochiuri pentru *Toast*, făcute în decurs de 2—3 ani. La data de 16 ianuarie 1865, aflăm aici personajele reprezentate: în mijloc un nud, la stînga sa Manet, la dreapta

Scanned with OKEN Scanner

Whistler, apoi — în al doilea plan — Bracquemond, Cordier, Duranty, Astruc, Scholderer, Cazin, Edwards. Titlul este încă: *În cinstea adevărului, idealul nostru.*

48 Manet către Fantin, vara anului 1865; vezi Moreau-Nélaton; *op. cit.*, vol. I, pag. 72. Pentru călătoria lui Manet în Spania vezi L. Rosenthal: „Manet et l'Espagne", *Gazette des Beaux-Arts*, septembrie, octombrie 1925.

49 Vezi M. Elder: *A Giverny chez Claude Monet*, Paris, 1924, pag. 52.

50 Vezi De Trévise: „Le pèlerinage de Giverny", *Revue de l'art ancien et moderne*, ianuarie, februarie 1927.

51 Boudin către fratele său, 20 decembrie 1865; vezi G. Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, pag. 62.

52 Vezi P. Borel: *Le roman de Courbet*, Paris, 1922, p. 99.

53 Bazille către părinții săi, februarie 1866; vezi Poulain, *op. cit.*, p. 62. Monet a locuit împreună cu Bazille de la 15 ianuarie 1865 pînă la 4 februarie 1866.

54 Bazille către părinții săi, începutul lui 1866, *ibid.*, p. 63.

55 Cézanne către Pissarro, 15 martie 1865; vezi Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1937, p. 92.

56 Vezi Scolari și Barr, *op. cit.*

57 Vezi E. Moreau-Nélaton: *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, vol. II, p. 22.

58 Vezi Poulain, *op. cit.*, p. 57; De asemenea G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, et son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, cap. VI și De Trévise, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

1866–1868

ZOLA CRITIC DE ARTĂ.
O NOUĂ EXPOZIȚIE UNIVERSALĂ.
PROIECTE PENTRU O EXPOZIȚIE A GRUPULUI DE PRIETENI.
NOI DIFICULTĂȚI ÎNTÎMPINATE DE MONET

Printre membrii juriului din 1866 figura nu numai Corot ci și Daubigny care, așa cum făcuse și Delacroix înaintea lui, încearcă să convingă pe colegii săi să dea dovada unui spirit mai larg. Cînd le este înfățișat un portret al lui Valabrègue de Cézanne, tablou de o factură destul de frustă, Daubigny face tot ce poate pentru ca să fie acceptat, dar nu reușește, și Valabrègue scrie unui prieten: „Fără îndoială că Paul va fi refuzat: un filistin din juriu, văzîndu-mi portetrul, a exclamat că este pictat nu numai cu cuțitul ci și cu pistonul. Au avut deja loc o serie de discuții. Daubigny a rostit cîteva cuvinte de apărare. A spus că preferă tablourile pline de îndrăzneală în locul nulităților acceptate la fiecare Salon. Dar n-a avut cîștig de cauză“ (1).

Cézanne este surprins de acest nou insucces. Poate că este chiar mai puțin afectat decît dățile precedente, căci unul dintre colegii săi de la Atelier Suisse, Antoine Guillemet, tocmai arătase

cîteva dintre naturile sale moarte lui Manet, care le găsise „tratate cu multă vigoare". Cézanne vizitează îndată pe Manet, care-i promite că va veni să-l vadă în atelierul său. „Cézanne, mai scrie Valabrègue, este foarte bucuros din pricina asta, bucurie pe care, după obiceiul său, aproape n-o mărturisește" (1).

Manet însuși nu avusese mai mult noroc decît Cézanne. Considerînd că toleranța de care dăduse dovadă în trecut nu fusese aprobată nici de critici și nici de public, juriul refuză de această dată cele două tablouri prezentate de Manet. Guillemet și alți cîțiva tineri artiști din școala „realistă" au aceeași soartă. Lui Monet, dimpotrivă, i se acceptă portretul lui *Camille* și un *Drum prin pădurea Fontainebleau*, în timp ce temerile lui Bazille se dovedesc îndreptățite: tabloul său *Fată la pian* este refuzat, fiind admisă numai *Natura moartă cu pești*, la care ținea mai puțin. Precum Renoir înaintea sa, Bazille apărea în catalog ca *elev al lui Gleyre*, ca și Sisley, care expunea două tablouri. Dintre acești patru pictori care lucraseră în atelierul lui Gleyre, numai Monet nu s-a recunoscut public niciodată drept elev al fostului său profesor.

Lui Pissarro (din nou în calitate doar de elev al lui A. Melbye) nu i se acceptă decît un peisaj, lui Berthe Morisot, din nou, două; Degas expune o lucrare înfățișînd un aspect al unui hipodrom. Cît privește Renoir, acesta este atît de nerăbdător să cunoască rezultatul, încît se duce la Palatul Industriei unde așteaptă ieșirea membrilor juriului. Dar cînd îi vede pe Corot și pe Daubigny, din timiditate nu se informează direct de hotărîrea luată în legătură cu tabloul lui; se prezintă drept un prieten al lui Renoir și întreabă dacă tabloul acestuia a fost acceptat. Daubigny își amintește pe dată tabloul, și i-l descrie lui Renoir, adăugînd: „Sîntem și noi foarte supărați din cauza asta, dar tabloul prietenului d-voastră a fost refuzat. Am făcut tot ce-am putut pentru a obține acceptarea, l-am cerut de zece ori spre reexaminare, dar n-am putut

împiedica respingerea lui; dar, ce vreți, pentru acceptare eram doar șase, iar toți ceilalți erau împotrivă. Spuneți prietenului dumneavoastră să nu se descurajeze, căci tabloul său are multe calități. Ar trebui să facă o petiție prin care să ceară o expoziție a celor refuzați" (2). Nu știm dacă Renoir a urmat acest sfat și nici dacă Brazille, Guillemet sau Manet au protestat. Dar Cézanne își exprimă protestul. Neprimind nici un răspuns la prima sa scrisoare adresată directorului Școlii de Bele-Arte, contele Nieuwerkerke, trimite fără să ezite o a doua, datată 19 aprilie 1866:

„Domnule, scrie el, am avut recent onoarea de a vă scrie în legătură cu cele două tablouri pe care juriul mi le-a refuzat. Pentru că nu mi-ați răspuns încă, consider că trebuie să insist asupra motivelor care m-au făcut să mă adresez dumneavoastră. Dealtfel, dat fiind că ați primit cu siguranță scrisoarea mea, nu mai e nevoie să repet nici argumentele pe care am considerat că trebuie să vi le înfățișez. Mă mulțumesc să vă spun din nou că nu pot accepta verdictul nelegitim al unor confrați cărora nu le-am încredințat misiunea de a mă judeca. Vă scriu deci ca să insist asupra cererii mele. Doresc ca publicul să fie lăsat să se pronunțe și ca tablourile să fie expuse. Nu mi se pare că dorința mea e excesivă, și dacă ați întreba pe toți pictorii care se găsesc în situația mea, toți ar răspunde că nu recunosc hotărîrea juriului și că doresc să participe într-un fel sau altul la o expoziție care, prin forța lucrurilor, trebuie deschisă oricărui artist care muncește serios. Să se reînființeze așadar *Salonul Refuzaților*. Chiar dacă aș fi singurul care expune aici, doresc din tot sufletul ca lumea să știe măcar că țin să nu fiu confundat cu domnii din juriu, cel puțin tot atît cît se pare că nu doresc nici ei să fie confundați cu mine. Cred, domnule, că veți binevoi să-mi dați un răspuns. Consider că orice scrisoare cuviincioasă merită un răspuns"(3).

Scanned with OKEN Scanner

Această scrisoare, care pare a reflecta atitudinea întregului grup, nu a fost mai bine decît primită precedenta. Dacă Cézanne a primit totuși un răspuns, conținutul său este ușor de bănuit după aceste rînduri notate de un funcționar pe marginea scrisorii originale: „Cere un lucru imposibil. S-a văzut că *Expoziția celor Refuzați* dăuna demnității Artei, drept care nu va fi reînființată".

Cézanne fusese fără îndoială ajutat la redactarea acestei scrisori de prietenul său Zola, al cărui stil jurnalistic poate fi ușor recunoscut, în acest amestec abil de impertinență, orgoliu și ironie. Zola manifestase un viu interes pentru artă chiar și înainte de venirea lui Cézanne la Paris, dar după vizita făcută la *Salonul Refuzaților* în tovărășia lui Cézanne (care îl duce și prin atelierele mai multor prieteni), teoriile noilor mișcări artistice încep să-l preocupe foarte mult. Cézanne îi făcuse cunoștință cu Pissarro, Guillemet și cu alți cîțiva pictori, în cercul cărora se discuta adeseori despre pictura lui Manet. La librăria Hachette, unde Zola era funcționar, acesta îl întîlnise pe Duranty (4) care-i vorbise și el despre Manet. În ianuarie 1866, după publicarea unui roman mai curînd melancolic și sentimental, dedicat lui Cézanne, și care trece aproape neobservat, Zola părăsește librăria Hachette pentru a deveni critic literar la *l'Evénement*, cotidian foarte citit în acea vreme. În 1865, discutase lucrarea postumă a lui Proudhon, *Despre principiul artei și despre destinația sa socială*, și vizitase atelierul ui Coubert, înainte de a ataca, în numele independenței artei, teoriile prietenului maestrului din Ornans. Definiției artei date de Proudhon: „o reprezentare idealistă a naturiii și a noastră înșine, în scopul perfecționării fizice și morale a speciei", îi opusese propria sa concepție despre opera de artă: „un colț al creației văzut printr-un temperament". Zola insista asupra importanței temperamentului, așa cum făcuse și Baudelaire apreciindu-l pe Manet, și afirma că propia sa admirație față de Courbet nu era determinată de

Scanned with OKEN Scanner

părerile sociale ale pictorului, ci de „modul energic în care observase și redase natura“ (5).

Din nesfîrșitele sale discuții cu Cézanne și cu prietenii acestuia, Zola trăsese concluzia că un artist „există prin el însuși și nu prin subiectele pe care le-a ales“. „Obiectul sau persoana care urmează să fie pictate sînt pretexte, scrisese el, geniul constă în a reda acest obiect sau această persoană într-un fel nou, mai adevărat sau mai elevat. În ceea ce mă privește, nu copacul, sau figura, sau scena care mi se înfățișează mă impresionează; ci omul pe care îl regăsesc în operă, puternica individualitate care a știut să creeze, alături de Dumnezeu, o lume personală pe care ochii mei nu o vor mai putea uita și pe care o vor recunoaște pretutindeni“ (5).

De îndată ce află de numeroasele refuzuri ale juriului și de eșecul cererii lui Cézanne de a se deschide un nou *Salon al Refuzaților*, Zola se decide să-și exprime foarte categoric convingerile într-o lungă serie de articole. La cererea sa este desemnat să facă pentru *l'Evénement* o dare de seamă asupra Salonului din 1866, și se pune pe lucru chiar înainte ca Salonul să-și fi deschis portile. Într-o mică notă introductivă la articolele sale, declară în legătură cu juriul: „Îi vom imputa multe lucruri. Voi stîrni astfel, fără îndoială, multe nemulțumiri, căci sînt foarte hotărît să spun o seamă de adevăruri cît se poate de neplăcute, dar voi încerca o intimă voluptate descărcîndu-mi sufletul de toată mînia adunată în mine“ (6).

Primele două articole ale lui Zola se ocupau de juriu, de faptul că acesta era ales de către pictori ale căror lucrări erau direct expuse la Salon, fără a mai fi examinate; despre metodele de apreciere, determinate în general de sentimente ca indiferența, gelozia, rancuna sau calculul și de principiile (sau despre lipsa de principii) care duceau la „amputarea artei înfățișată în cele din urmă publicului ca un cadavru mutilat“. Expunerea lui Zola se încheia cu cererea de a se deschide un nou *Salon al Refuzaților*: „Îi rog pe toți

Scanned with OKEN Scanner

confraţii să mi se alăture. Aş vrea ca prin ei vocea mea să devină mai puternică, aş vrea să am întreaga putinţă de a obţine redeschiderea unei expoziţii datorită căreia publicul îi va putea judeca, la rîndul său, atît pe judecători cît şi pe cei condamnaţi" (7).

De îndată ce începe să scrie aceste articole, Zola se duce să-l întîlnească pe Manet, căruia îi fusese prezentat de către Guillemet şi Duranty. Examinează în atelierul pictorului atît tablourile refuzate cît şi operele anterioare şi discută cu Manet în legătură cu opiniile şi cu atitundinea acestuia faţă de batjocura publicului.

În urma acestei vizite, Zola a rămas puternic impresionat atît de om cît şi de artist. Consacră pictorului refuzat un întreg articol, lucru fără precedent într-o dare de seamă despre Salon. Analizînd personalitatea lui Manet, Zola ajunge să prezică următoarele: „Locul Domnului Manet la Luvru este asigurat; ca şi acela al lui Courbet, ca şi acela al oricărui artist înzestrat cu un temperament original şi puternic " (7).

Pentru a dovedi că nu favorizează nici o şcoală şi nici un grup, Zola consacră articolul următor realiştilor care expuneau la Salon. „Termenul de realist nu înseamnă nimic pentru mine care declar că subordonez realul temperamentului", spune el, explicînd că orice subiect „realist" îl lasă indiferent dacă nu este tratat într-o manieră personală. Îl elogiază foarte mult pe Monet, pe care nu-l cunoştea încă personal, dar despre care probabil îi vorbiseră Cézanne şl Pissarro. „Iată un temperament, iată un adevărat bărbat în toată această mulţime de eunuci! exclamă el..., un interpret delicat şi puternic, care a ştiut să redea fiecare detaliu fără să cadă în sterilitate" (7).

Între timp birourile directorului revistei *l'Evénement* erau inundate de un val de scrisori de protest, care, indignate şi ameninţătoare, cereau ca „ darea de seamă critică să fie încredinţată unor mîini curate". Obligat să dea satisfacţie abonaţilor săi, directorul cade la compromis: Zola urma să publice numai trei articole (în locul celor două-

Scanned with OKEN Scanner

sprezece proiectate) iar un critic cu păreri mai puțin eretice avea să scrie un număr egal de articole care să-i elogieze pe pictorii oficiali cărora Zola le nega talentul. Dar Zola, dezgustat, vrea să profite de acest aranjament și se mulțumește doar cu două articole. Într-unul se ocupă de căderea maeștrilor pe care îi admira — Courbet, Millet și Rousseau — reproșîndu-le că și-au pierdut din forță și explicînd succesul actual prin faptul că admirația mulțimii este totdeauna invers proporțională cu geniul individului. Ești cu atît mai admirat și mai înțeles cu cît ești mai mediocru" (7).

Zola consacră ultimul său articol cîtorva comentarii asupra unor artiști care expuneau la Salon și pe care îi admira, Corot, Daubigny și mai ales Pissarro (acesta nu fusese admis decît cu mare dificultate și numai datorită, se pare, insistențelor lui Daubigny). „D-nul Pissarro este un necunoscut, despre care nu va vorbi, fără îndoială, nimeni, scrie Zola. Îmi fac o datorie din a-i strînge cu putere mîna, înainte de a pleca. Mulțumesc, domnule, peisajul dumneavoastră de iarnă mi-a prilejuit o odihnă de mai bine de o jumătate de oră, înainte de călătoria pe care aveam s-o fac prin marele pustiu al Salonului... Dealtfel, trebuie să știți că nu sînteți pe placul nimănui și că tabloul d-voastră este considerat prea nud, prea negru. Atunci de ce dracu aveți marea stîngăcie de a picta bine și de a studia cu franchețe natura?... O pictură austeră și gravă, o mare preocupare pentru adevăr și exactitate, o voluptate aspră și puternică. Sînteți foarte neîndemînatec, domnule —sînteți un artist care îmi place" (8).

Pare destul de surprinzător că Zola nu-l menționează nicăieri pe Cézanne, nici chiar printre pictorii nedreptățiți de către juriu. Dar în acea vreme scriitorul consideră că Cézanne este departe de a-și fi dovedit pe deplin geniul; dealtfel, însuși pictorul era rareori satisfăcut de lucrările sale. Iată de ce fără îndoială, Zola prefera să aștepte opere mai importante. Totuși, cînd își publică articolele într-o broșură, apărută în mai 1866 sub titlul de *Salonul Meu*, cu următorul epigraf: „Caut,

Scanned with OKEN Scanner

înainte de orice, într-un tablou, omul și nu tabloul", Zola scrie o prefață specială, sub forma unei scrisori adresate către Cézanne, în care exaltă îndelungata lor prietenie: „Ești întreaga mea tinerețe, spune el, te regăsec în fiecare dintre bucuriile mele, în fiecare dintre suferințele mele. Spiritele noastre, înfrățite, s-au dezvoltat împreună... Ne-am confruntat cu atîtea idei înspăimîntătoare, am analizat și respins toate sistemele și, după o strădanie atît de grea, ne-am spus că, în afară de puternica viață individuală, nu există decît minciună și prostie" (9). Iar Cézanne, ca răspuns la acest omagiu, pictează cu cuțitul un portret de mari proporții al tatălui său, în care acesta este înfățișat citind un ziar pe care scrie cu litere groase titlul: *L'Evénement*.

Dintre toți prietenii care expuneau la Salon, Monet a fost cel care s-a bucurat, încă o dată, de cel mai mare succes, deși tablourile sale fuseseră prost amplasate. Zola nu este singurul care recunoaște forța talentului său. Bürger, de asemenea, apreciază tabloruile *Camille* și *Drum prin pădurea Fontainebleau* despre care spune: „Cînd ești cu adevărat pictor, poți să faci tot ceea ce vrei" (10). Castagnary scrie și el cîteva rînduri amabile, prin care face elogiul lui Monet, proaspăt adept al „naturaliștilor", termen prin care desemna „întregul tineret idealist și realist" (11). Chiar și criticii cărora portretul lui Camille nu le plăcuse, îi consacră un loc important în articolele lor iar Astruc reușește, în cele din urmă, să-l prezinte pe tînărul pictor lui Manet, care-i face o primire la fel de amabilă ca și aceea pe care i-o făcuse cu puțin timp înainte lui Cézanne. Succesul este deplin cînd Ernest d'Hervilly compune, inspirîndu-se din *Camille*, un poem publicat în revista *L'Artiste*, și cînd Monet primește o comandă pentru o versiune redusă a tabloului, pe care un negustor urma s-o trimită în Statele Unite (12). Și de această dată ziarele în care se scria despre Monet au ajuns la Le Havre, ceea ce face ca pictorul să se bucure de și mai multă considerație în sînul familiei sale. Această schim-

Scanned with OKEN Scanner

bare de dispoziție a dus — cel puțin pentru moment — la reînnoirea subvențiilor.

Utilizarea termenului de „naturalist", creat de Castagnary încă din 1863, este dovada hotărîtoare a faptului că termenul de „realism" nu mai putea servi la definirea tentativelor noii generații. Courbet, și mai ales Proudhon, îi limitase în așa măsură sensul, încît el se aplica nu atît unui stil și unei tehnici cît naturii subiectului. Gustul romantic al lui Manet pentru Spania, interesul aproape exclusiv al celorlalți pentru peisaj, indiferența lor totală față de semnificația socială a subiectelor lor, făceau necesară crearea unui cuvînt nou care să le desemneze.

„Școala naturalistă, arată Castagnary, afirmă că arta este expresia vieții sub toate înfățișările și în toate etapele sale și că singurul ei scop este acela de a reproduce natura, aducînd-o într-o stare de maximă putere și intensitate: este adevărul în echilibru cu știința. Școala naturalistă restabilește raporturile sfărîmate dintre om și natură. Prin dubla sa tentativă asupra vieții de la țară, pe care o interpretează cu o atît de mare forță rustică, și asupra vieții de la oraș, care îi va asigura adevărata sa glorie, ea tinde să cuprindă toate formele lumii vizibile. Ea a redat liniei și culorii, care acum au devenit inseparabile, adevăratul lor rol. Reașezîndu-l pe artist în centrul epocii sale, cu misiunea de a o reflecta, ea determină adevărata utilitate, adică moralitatea artei" (13).

„De unde vine? se întreabă Castagnary. Ea s-a născut chiar din adîncurile raționalismului modern: Izvorește din filozofia noastră care, reașezînd omul în societatea de unde psihologii îl alungaseră, a făcut din viața socială obiectul principal al cercetărilor noastre. Izvorăște din morala noastră care, înlocuind vaga lege a iubirii cu noțiunea imperioasă de dreptate, a stabilit raporturile dintre oameni și a aruncat o nouă lumină asupra problemei destinului. Izvorăște din politica noastră care, afirmînd ca principiu egalitatea indivizilor, și ca

Scanned with OKEN Scanner

desideratum echilibrarea condiției acestora, a făcut, să dispară din spirite falsele ierarhii și distincțiile mincinoase. Izvorăște din întreaga noastră ființă, din tot ce ne face să gîndim, să ne mișcăm, să acționăm" (13). Și adaugă: „Naturalismul, care acceptă realitățile lumii vizibile și, în același timp, toate modurile de a înțelege aceste realități, este... contrariul unei școli. Departe de a trasa limite, el suprimă barierele. Nu violentează temperamentul pictorilor, ci îl eliberează. Nu pune în lanțuri personalitatea pictorului, ci îi dă aripi. El spune artistului: fii liber!" (14). Se pare că Manet și prietenii săi n-au apreciat prea mult termenul de „naturalism", în timp de Zola și l-a însușit cu entuziasm, aplicîndu-i atît prietenilor săi pictori cît și propriilor sale tendințe literare. Dealtfel, fie că aceștia se proclamă sau nu naturaliști, definiția lui Castagnary se potrivește admirabil cu tentativele pictorilor tineri de atunci.

Între timp Monet continuă să se consacre în liniște așa-numitelor „exerciții în vederea obținerii unor efecte de lumină și culoare" (15). Se hotărîse să facă schițe inspirate din viața orașului și lucra pe un balcon al palatului Luvru, de unde pictează și biserica *Saint-Germain l'Auxerrois* și *Grădinile Infantei*, cu Pantheonul în fund. Vinde acest ultim tablou lui Latouche, care avea o mică prăvălie așezată la întretăierea străzii Laffitte cu strada La Fayette, unde clienții săi pictori se adunau seara. Latouche le cumpăra uneori lucrările, expunîndu-le în vitrină. Cînd expuse aici *Grădinile Infanei*, Daumier îl roagă să retragă această *oroare*, în timp ce Diaz își exprimă entuziasmul, prezicînd că Monet va ajunge departe. Manet s-a oprit și el, se pare, în fața tabloului, zicînd pe un ton disprețuitor: „Iată pe acest tînăr care încearcă să picteze în aer liber! Ca și cum Anticii s-ar fi gîndit vreodată la un asemenea lucru" (16). Dar Monet avea ambiții și mai mari: dorea acum să facă tablouri de mari proporții cu figuri, pe care să le execute *în întregime* în aer liber. La

Scanned with OKEN Scanner

Ville-d'Avray, unde își petrece vara (și unde Corot își avea locuința), pune să i se sape în grădină o groapă, în care să coboare un tablou de foarte mari proporții, pentru a putea lucra la partea de sus a acestuia. Pictează în acest fel tabloul *Femei în grădină*, pentru care îi pozează Camille; Courbet venea uneori să-l privească cu un aer amuzat. Într-o zi cînd Courbet îl găsește stînd degeaba, Monet îi spune că așteaptă să iasă soarele: „Nu-i nimic, îi răspunde Courbet, poți să lucrezi fondul" (17). Monet nu a urmat însă acest sfat, căci știa că nu poate obține o unitate perfectă decît dacă executa întregul tablou în aceleași condiții de lumină. Altfel, lucrul în aer liber nu îi apărea justificat.

În această perioadă Monet pictează în tușe groase și rapide. Aplică culorile în straturi dense, fascinat de asperitatea materiei. Insistă asupra formelor, dar le tratează în general ca pe niște suprafețe plate, puse în relief de profunzimea umbrelor. Deși aceste umbre nu sînt brune, ca în tablourile oficiale (ci adeseori, dimpotrivă, de o claritate surprinzătoare), masele lor greoaie împart brutal tablourile sale în suprafețe luminoase și sumbre. Culorile opace se străduie să redea lumina fără să fie pătrunse de ea. Acestor culori opace, Monet le opune uneori tonuri vii, de albastru, de roșu, de galben pur, ale căror accente luminoase animă întreg tabloul (18). Cînd, în toamna anului 1866, pictează o *Terasă pe malul mării în apropiere de Le Havre*, folosește mult nu numai culori pure ci recurge și la utilizarea unor mici tușe rapide care, presărate ici-colo pe tablou, tind să reproducă atît materia cît și vibrația luminii. Aceeași tehnică îi servise și la redarea castanilor înfloriți din fața bisericii *Saint-Germain l'Auxerrois*, frunzișul tratat în pointillé contrastînd cu masele mai mult sau mai puțin uniforme ale clădirii și cerului. Atît prin paleta și tehnica sa, cît și prin viziunea sa deloc sentimentală a naturii, Monet se eliberează de influența lui Courbet și începe să adapteze

Scanned with OKEN Scanner

„principiul generos“ al acestuia din urmă unei concepții și unei tehnici cu totul personale.

Fapt curios, în chiar momentul cînd Monet se îndepărtează de Courbet și cînd acest maestru, spre marele regret al admiratorilor săi, începe să manifeste o tendință spre acel tip de pictură agreabilă care i-a adus chiar laudele lui Cabanel, ascendentul său asupra prietenilor lui Monet pare să fie mai mare decît oricînd. Se pare că numai Sisley are o atitudine diferită, fidelitatea sa față de Corot fiind nu numai o chestiune de convingere ci și de temperament. În schimb Renoir, Pissarro și Cézanne se străduiesc cu toții să-și însușească într-un fel sau altul „principiul generos“ al primelor lucrări ale lui Courbet, neezitînd să adopte chiar și tehnica sa de lucru cu cuțitul. Cézanne, a cărui viziune nu este deloc influențată de studiul direct al naturii, este uimit de „talentul nelimitat“ al lui Courbet, „în fața căruia nu rezistă nici o dificultate“ (19) și încearcă să pună de acord forța maestrului cu predilecția sa pentru arta spaniolă. Dar, spre deosebire de autorul tabloului *Olympia*, Cézanne nu se inspiră din virtuozitatea unor Velázquez și Goya; preferințele sale merg spre efectele mai dramatice ale lui Zurbarán și Ribera. El încearcă să îmbine contrastele de clarobscur ale maeștrilor spanioli cu prodigioasele simplificări ale lui Courbet și cu unele culori care demonstrează uneori o oarecare influență a lui Manet.

Într-o scrisoare adresată lui Zola, în toamna anului 1866, Cézanne spune că tablourile pictate în atelier nu sînt niciodată la fel de bune ca acelea făcute în aer liber. „Cînd reprezinți scene petrecute în aer liber, contrastele dintre figuri sînt uimitoare, iar peisajul este minunat. Văd lucruri de o mare frumusețe și trebuie să mă hotărăsc să nu pictez decît în aer liber“ (20). Dar Cézanne nu se decide încă: puține dintre lucrările sale din această perioadă par să fie făcute în aer liber.

Ezitînd între observarea directă și visele ciudate și violente de care îi era plină imaginația, Cézanne uneori reușește iar alteori eșuează în

Scanned with OKEN Scanner

efortul său de a-și domina viziunile. Totuși, cînd izbutește să îmbine tendințele baroce ale fanteziei sale cu studiul realității — se pare că în această privință Courbet a avut o influență dintre cele mai salutare — el creează opere de o forță surprinzătoare. Sensibilitatea sa cromatică se traduce prin contraste vibrante, naturile sale moarte și portretele, dacă le comparăm cu acelea ale lui Monet și Manet, manifestînd o și mai mare simplificare a formelor, o tehnică mai îndrăzneață și contraste de culoare mai puternice. Cézanne „face progrese tot mai mari, scrie unul dintre prietenii săi în 1866. Cred că va fi temperamentul cel mai violent și cel mai puternic. Bîntuit de stări de descurajare, dealtfel" (21). Dar de fiecare dată cînd își domină îndoielile, operile sale vădesc o îndrăzneală și o încredere în sine excepționale, deși stilul său împrumută modalități de expresie diametral opuse, demonstrînd că pictorul se află încă în căutarea unei tehnici adecvate. Portrete pictate cu cuțitul alternează cu scene imaginare ca *Violul*, pe care i-l dăruiește Zola și care este pictat cu trăsături fine de penel, în formă de virgulă, în timp ce naturile sale moarte sînt executate în tușe largi. „Cézanne se străduiește din greu și din răsputeri să pună ordine în temperamentul său și să-i impună regulile unei științe calme" (21), iată comentariul unuia dintre prietenii săi.

Pissarro este de asemenea atras de tehnica picturii cu cuțitul și execută în acest fel cîteva tablouri, printre care o natură moartă ce amintește în mare măsură maniera lui Cézanne de a trata teme analoge. Este probabil dealtfel că această lucrare a lui Pissarro aparține unei perioade anterioare aceleia în care Cézanne adoptă acest mod de exprimare. Pissarro renunță dealtfel curînd la el, deoarece sensibilitatea și modul său de percepere cereau o reprezentare mai subtilă a naturii. În 1866 se instalase la Pontoise, unde colinele care înconjoară orașul, livezile și rîul ofereau o mare varietate de subiecte calme. Le reprezintă uneori în tablouri de

Scanned with OKEN Scanner

mari proporții care amintesc de Courbet, deși preferă folosirea unor tușe largi puse cu cuțitul și adoptă o gamă de tonalități șterse, de brunuri, de griuri, diferite tonuri de verde închis, neutilizînd niciodată culori pure. În ciuda dimensiunilor și a facturii lor, aceste mari tablouri păstrează ceva din aspectul intim al operelor lui Corot, în contrast cu caracterul mai robust al celor ale lui Courbet.

Și alți pictori au fost pentru puțină vreme atrași de această vigoare, după cum demonstrează portretul lui Sisley făcut de Bazille și primele lucrări ale lui Guillaumin, prietenul lui Pissarro. Însuși Degas, în *Portretul Domnișoarei Fiocre dansînd la baletul „Izvorul"*, demonstrează că a studiat cu atenție culorile lui Courbet. Dar Renoir, mai mult decît ceilalți, este atras de exemplul maestrului. Incapabil încă, se pare, să înțeleagă natura exactă a multiplelor sale calități, Renoir pare a fi încercat diferite moduri de exprimare. Mai puțin înclinat decît Monet să disprețuiască moștenirea trecutului, dornic mai curînd să rămînă în cadrul tradiției decît să se elibereze de ea, trecea atunci printr-o perioadă de experiențe. Ostil față de tot ce îi amintea de vreo metodă, Renoir nu avea deloc unitatea de intenție a lui Monet și considera firesc să încerce stilurile cele mai variate, de la cuțitul de pus culoarea al lui Courbet și pînă la concepții aproape academice. Probabil că proceda astfel nu din nesiguranță, ci din dorința de a se familiariza cu diferitele tehnici și pentru că uimitoarea sa ușurință de a și le însuși îi permitea să oscileze fără greutate între extreme. Inconsecvența sa dezinvoltă i-ar fi deconcertat pe prietenii săi, dacă aceștia n-ar fi știut că Renoir nu lua niciodată prea în serios ceea ce făcea. Evoluția sa nu era cîtuși de puțin sistematică; se simțea întotdeauna pe deplin liber să-și urmeze, oricît de departe, fantezia, gata să caute noi soluții dacă nu găsea satisfacții într-o direcție anume. Nu cunoștea, ca Manet, nici orgoliul și nici sentimentul amorului propriu rănit, pentru că nu era nici ambițios și nici susceptibil. Îndoielile

Scanned with OKEN Scanner

sfîșietoare ale lui Cézanne, luptele amare ale lui Monet, preocuparea față de sine a lui Degas, străduania gravă a lui Bazille îi sînt necunoscute, pentru că nu este o fire introspectivă sau profund meditativă. În ciuda unei sărăcii totale era nepăsător și vesel pentru că găsea o bucurie deplină în munca sa. După cum îi spusese odinioară lui Gleyre, picta pentru propia sa plăcere, și această plăcere justifica din plin folosirea diferitelor stiluri pe care le adopta și le părăsea cu un egal entuziasm. Și chiar dacă o lucrare nu corespundea speranțelor sale, niciodată nu i se părea că și-a pierdut timpul dacă și-l petrecuse în tovărășia pensulelor și culorilor.

În pădurea Fontainebleau, Renoir pictase cu cuțitul peisaje care puteau fi apropiate de cele ale lui Courbet mai mult decît majoritatea lucrărilor celorlalți membri ai grupului, dar această tehnică nu-l mulțumește pentru că îl împiedică să retușeze o parte din tablou fără a o fi răzuit în prealabil. Acestor peisaje le-au urmat naturi moarte cu flori, de mari proporții, în culori delicate, de factură netedă, vădind o anume înrudire cu naturile moarte pe care Fantin începuse să le picteze, deși Fantin face dovadă de oarecare uscăciune, în timp ce Renoir își tratează subiectul cu dragoste și cu un simț subtil al materiei. Totuși, revine brusc la folosirea cuțitului de pus culoarea pentru un studiu de nud, de mari proporții, în care îmbină în mod ciudat realismul cu academismul, fără să profite însă de toate avantajele unuia și nici să scape de pericolele celuilalt. Putea să spere că un atare compromis îi va deschide din nou porțile Salonului, dar iubea prea mult natura pentru a se angaja prea departe într-o direcție care contravenea spontaneității sale.

În timp ce Monet și prietenii săi asimilau fiecare, într-o mai mare sau mai mică măsură, influența lui Courbet, străduindu-se să găsească în arta acestui maestru elementele care puteau să-i ajute să-și dezvolte și definească personalitatea, Whistler, în Anglia, căuta să se desprindă de propriul său trecut. Profitase și el de exemplul lui

Scanned with OKEN Scanner

Courbet și făcuse, cu începere din 1859, experiențe asemănătoare: lucrase alături de Courbet, pentru ultima oară, la Trouville, în 1865, dar, un an mai tîrziu, în urma unui serios examen de conștiință, începe să nege că i-ar datora recunoștintă lui Courbet și să blesteme „realismul".

„Ziua cînd am venit [la Paris] a fost nefastă pentru mine! scrie el într-o scrisoare adresată lui Fantin. Courbet și influența sa a fost dezgustătoare (sic). Regretul și furia și chiar ura pe care le simt acum te uimesc poate, dar iată explicația. Nu bietul Courbet îmi repugnă și nici lucrările sale. Le recunosc, ca întotdeauna, calitățile. Nu mă plîng nici de influența picturii sale asupra picturii mele. Asemenea influență n-a existat și nu va putea fi găsită în tablourile mele. Nici nu se putea să fie altfel, pentru că eu sînt foarte original și plin de calități pe care el nu le are și care-mi sînt de ajuns. Dar iată motivul pentru care toate acestea au fost totuși primejdioase pentru mine: blestematul acesta de realism făcea un apel *imediat* la vanitatea mea de pictor și, bătîndu-și joc de toate tradițiile, îmi striga din răsputeri, cu siguranța proprie ignoranței: „Trăiască natura!" Acest strigăt, dragul meu, a însemnat pentru mine o mare nenorocrre. Unde s-ar fi putut găsi un apostol mai dispus să accepte această teorie atît de comodă pentru el, acest calmant al oricărei neliniști? Nu trebuia decît să deschizi bine ochii și să pictezi ceea ce aveai în față, frumoasa natură și tot restul. Atîta doar. Și *am văzut*. Am văzut *Pianul*, *Fata albă*, *Tamisa*, marea.... tablouri făcute de o pușlama care se umfla în pene de mîndrie că poate să le arate celorlalți pictori splendidele sale calități, calități cărora nu le lipsea decît o educație severă pentru a face din posesorul lor un maestru, și nu un școlar desfrînat. Ah! dragul meu prieten, de ce n-am fost elevul lui Ingres! Nu spun asta fiindcă mi-ar plăcea peste măsură tablourile sale. Nu-mi plac decît moderat. Dar, repet, de ce n-am fost elevul său! Ce profesor ar fi fost! Cît de bine ne-ar fi îndrumat" (22). Și Whistler continuă în același mod,

Scanned with OKEN Scanner

exprimîndu-și aversiunea față de culoare, acest „viciu“ care l-a făcut să neglijeze desenul.

În disperarea sa, Whistler uita evident că educația severă pe care și-o dorea nu este opera unui maestru ci efectul disciplinei pe care elevul și-o impune singur. Îndelunga ucenicie a lui Manet la Școala de Bele-Arte nu reușise să-l facă să adopte principiile lui Ingres asupra desenului, principii care, pe de altă parte, reprezentau acum pentru Whistler singura șansă de salvare; dimpotrivă, opera realizată de Degas în afara Școlii, nu-l împiedicase să rămînă mai aproape de Ingres decît toți elevii care lucraseră direct cu maestrul. Educația lor fusese personală, ca și aceea a lui Monet și a prietenilor săi care ascultaseră apelul de a se îndrepta către natură lansat de Courbet. Dezvoltarea personalității lor nu se datora strictei supuneri la doctrina unui profesor, ci selectării pe care o făcuseră printre elementele ce le fuseseră puse la dispoziție de către pictori mai vîrstnici decît ei, adoptînd numai ceea ce convenea temperamentului lor individual și rămînînd liberi să-și urmeze drumul propriu. Whistler nu înțelegea că natura impunea și ea „o educație severă“ acelora care știu cum să o abordeze. Întorcînd spatele naturii, ignorînd mesajul lui Courbet, Whistler se condamna să nu mai depășească niciodată aparențele, adică să se mulțumească cu efecte decorative. În loc să dobîndească o disciplină, el cade, dimpotrivă, într-o virtuozitate care este o piedică pentru orice progres. Dezvoltarea acesteia, favorizată de absența contactului cu natura îl va face să acorde mai multă importanță gustului decît puterii creatoare.

Fantin, de asemenea, se orientează într-o direcție care-l îndepărtează de natură, închistîndu-l într-o formulă din care lipsesc imaginația și puterea. Părăsind coloritul franc și maniera sa energică, se străduiește, atît în portrete cît și în naturile moarte, să-și sacrifice propria personalitate pentru a obține o precizie aproape fotografică. Este greu de spus dacă ajunge aici din cauza abuzului de cópii făcute la Luvru, dar este

Scanned with OKEN Scanner

sigur că lucrările sale vor căpăta tot mai mult aspectul tern al unor reproduceri scrupuloase, lipsite de orice inspirație. Astfel, acești doi artiști care se aflaseră la început pe drumul realismului și care promiteau atît de mult, părăsesc, treptat, grupul primilor lor colegi, separîndu-se de o mișcare ai căror reprezentanți ar fi putut deveni. Ceilalți, între timp, continuau să studieze natura, adeseori în condiții foarte grele, dar cu certitudinea de nezdruncinat că progresează pe drumul cel bun, certitundine care le dădea curajul să îndure orice adversitate și să continue fără ezitare.

În toamna anului 1866, după ce aproape terminase tabloul *Femei în grădină*, Monet părăsește Ville-d'Avray și pleacă la Le Havre, pentru a scăpa, se pare, de urmăririle numeroșilor săi creditori. Taie cu cuțitul tablourile pe care nu le poate lua cu sine, după spusele sale în număr de aproximativ două sute (25), dar, în ciuda acestei precauții, sînt luate și vîndute în loturi de cîte cincizeci, cu treizeci de franci lotul. Nici la Le Havre, Monet nu reușește să-și rezolve mai bine încurcăturile financiare și, pentru a putea continua să lucreze, îl roagă pe Bazille în luna decembrie, să-i trimită o serie de tablouri pe care le lăsase la Paris; intenționa să le răzuiască și să folosească pînza pentru alte lucrări (24).

Cîteva săptămîni mai tîrziu, Boudin, care se afla atunci la Paris, primește o scrisoare de la Honfleur, în care un prieten îi spunea: „Monet este tot aici. Lucrează la tablouri de foarte mari proporții cu calități remarcabile; le găsesc totuși mai puțin reușite, sau mai puțin inspirate, decît faimoasa *Rochie verde* (*Camille*) ce i-a adus un binemeritat succes pe care-l înțeleg. Lucrează acum la un tablou de aproape trei metri înălțime și tot atît de lat: figurile, aproape de mărime naturală, sînt femei în rochii somptuoase, culegînd flori într-o grădină, tablou început după natură și în aer liber. Tabloul are calități, dar efectul mi se pare oarecum șters, fără îndoială din cauza lipsei de contrast, căci culoarea este peste

Scanned with OKEN Scanner

tot plină de vigoare. Lucrează de asemnea la o marină de mari proporţii, nu încă destul de avansată ca să mă pot pronunţa. A pictat de asemenea peisaje cu zăpadă, destul de reuşite. Bietului băiat îi este greu să afle ce se mai întîmplă prin ateliere, şi mă întreabă zilnic dacă am veşti de la tine"... (25)

Situaţia lui Monet devenise deosebit de grea, deoarece Camille aştepta un copil iar perspectiva unor zile mai bune părea foarte îndepărtată. Dorind să-i vină în ajutor, Bazille se hotărăşte să cumpere tabloul *Femei în grădină* cu suma importantă de două mii cinci sute de franci, ce urma a fi însă plătită în rate lunare de cîte cincizeci de franci. Deşi avea părinţi bogaţi, care-i dădeau bani suficienţi, şi deşi locuinţa şi hrana îi erau aşadar totdeauna asigurate — lucru pentru care prietenii îl invidiau fără îndoială — Bazille nu era în măsură să joace rolul unui mecena; chiar şi aceşti cincizeci de franci aveau să-i greveze din greu bugetul. Dar făcea tot ce putea pentru a-i ajuta pe ceilalţi, şi îşi împărţea cu dragă inimă masa şi atelierul cu unul sau altul dintre colegii săi de la atelierul lui Gleyre: în 1867 a profitat de această generozitate Renoir, în anul următor Sisley, apoi Monet vin de asemenea să lucreze în atelierul lui Bazille din Batignolles, Rue de la Paix. Totuşi, în ciuda foarte bunelor sale intenţii, răspunsurile lui Bazille la cererile de bani întîrziau mult, sau chiar, cîteodată, nu veneau deloc, ceea ce îl înfuria pe Monet. Bazille, neştiind ce înseamnă să te scoli dimineaţa fără un ban în buzunar, nu-şi dădea totdeauna seama, mai ales de la distanţă, de situaţia uneori disperată în care se aflau prietenii săi. Iar monotonia acestor veşnice apeluri, care îi erau adresate ca singurei persoane de la care se putea spera un ajutor, tocise oarecum sensibilitatea lui Bazille. De aici au rezultat certuri amare cu Monet, care-i reproşa încetineala cu care-i trimitea banii; dar supărările nu ţineau prea mult niciodată căci era cu neputinţă ca prietenia şi devotamentul lui Bazille să fie puse cu adevărat la îndoială.

Scanned with OKEN Scanner

Cei cincizeci de franci lunari și suma de două sute de franci pe care Bazille o obținuse vînzînd comandantului Lejosne o natură moartă de Monet, nu puteau nici pe departe acoperi nevoile lui Monet și Camille. Bazille se hotărăște să-i scrie tatălui lui Monet spre a-i arăta dificultățile neobișnuite cărora fiul său trebuie să le facă față. Răspunsul este politicos dar sună ca un ultimatum. Claude Monet va putea locui la mătușa sa Lecadre din Sainte-Adresse, unde va avea masă și casă asigurate, dar nu va primi deloc bani. De asemenea tatăl propunea cu răceală ca fiul său să se desparte de Camille (36). Obligat să cedeze, Monet trebuie s-o lase pe Camille singură la Paris, fără nici un fel de spijin, în timp ce el urma să locuiască la mătușa sa. Cînd, în luna iulie, se naște fiul lor Jean, Monet nu poate nici măcar să-și procure banii necesari pentru a se duce la Paris. Bazille consimte să fie nașul copilului.

Tot atunci Monet are marea neșansă ca tabloul *Femei în grădină* să fie refuzat de juriu (din care lipseau, în acel an, Corot și Daubigny). Această decizie înseamnă o adevărată lovitură pentru Monet, care sperase să-și vîndă cîteva lucrări, cu atît mai mult cu cît deschiderea Salonului din 1867 coincidea cu prezența unei noi Expoziții Universale la Paris. După campania energică dusă de Zola în anul precedent, urmată de o nouă serie de articole despre Manet, grupul de prieteni era nerăbdător să vadă care va fi atitudinea juriului în 1867. Această atitudine n-a întîrziat să se manifeste în modul cel mai limpede, și Zola îi comunică lui Valabrègue următoarele: „Paul (Cézanne) este refuzat, Guillemet este refuzat, toți sînt refuzați, juriul, iritat de *Salonul* meu, a închis porțile tuturor celor care pornesc pe un drum nou“ (27). Sisley, Bazille, Pissarro și Renoir (în ciuda caracterului academic al *Dianei* sale) au aceași soartă. Ei semnează din nou o petiție prin care cer înființarea unui Salon al Refuzaților, petiție depusă la negustorul de tablouri Latouche, dar fără a nădăjdui într-un răspuns

Scanned with OKEN Scanner

favorabil. Şi, într-adevăr, cererea lor a rămas fără rezultat.

Whistler şi Fantin au mai mult succes la juriu, cel de al doilea expunînd un portret al lui Manet. Degas prezenta două portrete de familie, elogiate de Castagnary, iar Berthe Morisot un peisaj parizian care se pare că l-a surprins pe Manet atît prin compoziţie cît şi prin prospeţimea şi fineţea de factură. Deşi influenţa lui Corot se manifesta încă în mod evident în armoniile sobre ale picturii sale, execuţia era mult mai liberă decît cea a maestrului. Modul de a trata planurile largi cu indicaţii de detaliu abia schiţate vădea o îndrăzneală surprinzătoare care se îmbina ciudat cu farmecul ansamblului. Nu mai putea fi vorba aici de o simplă promisiune ci de un talent pe deplin stăpîn pe mijloacele sale, de o sensibilitate încrezătoare în sine şi temerară. Acest tablou i-a inspirat lui Manet ideea de a picta acelaşi motiv, dar el a reprezentat şi barăcile provizorii ale Expoziţiei Universale.

Nu e surprinzător faptul că Manet a reluat motivul tabloului Berthei Morisot, căci o ciudată lipsă de imaginaţie îl făcuse deja, de mai multe ori, să „împrumute“ subiecte de la alţi pictori. Grupul central din tabloul său *Dejun pe iarbă* este adaptat după o gravură a lui Raphael. Adeseori, lucrările sale sînt, dacă nu bazate direct pe alţi maeştri, cel puţin inspirate din amintiri (Manet călătorise mult), reproduceri, stampe etc. (28). Deşi Manet nu vorbea niciodată despre sursele sale de inspiraţie, le utiliza adeseori într-un mod atît de direct, încît puteau fi uşor identificate, de către oricine şi-ar fi dat osteneala. Lucrul acesta părea totuşi lipsit de importanţă, esenţialul pentru Manet nefiind nicidecum subiectul, ci reprezentarea lui. Găsea îm operele trecutului — şi în cele ale prezentului, ca în cazul cînd se inspiră după tabloul Berthei Morisot — elemente de compoziţie; nu copia niciodată căci nevoie de ghid avea numai inspiraţia sa, nu şi talentul. Dar, printr-o ironie a soartei, el a fost atacat pentru „vulgaritatea“ inspiraţiei sale

Scanned with OKEN Scanner

chiar atunci cînd își căutase temele la maeștrii clasici. Văzîndu-se mereu refuzat, Manet se hotărăște să facă ceea ce făcuse Courbet în 1855, construindu-și la Expoziția Universală pavilionul său personal, în care expusese cam cincizeci de tablouri.

Courbet hotărînd și el să repete această experiență, cele două expoziții particulare devin un centru de atracție pentru toți cei care urmăreau noile orientări în pictură. Un alt centru de atracție îl constituie expoziția de comemorare a lui Ingres, care murise la începutul anului, după ce trăise îndeajuns pentru a vedea cum ideile la care ținuse cel mai mult ajung sinonime cu cuvîntul de reacțiune, el însuși devenind protagonistul neputincios al unei tradiții care pierduse orice contact cu viața.

O notă introductivă, scrisă se pare de Astruc, dădea următoarele explicații vizitatorilor expoziției lui Manet: „Domnul Manet expune, sau încearcă să expună, încă din 1861. Acum s-a hotărît să prezinte direct publicului totalitatea lucrărilor sale. Artistul nu spune astăzi: «Veniți să vedeți opere perfecte» ci: «Veniți să vedeți opere sincere!» Această sinceritate conferă operelor un caracter care le face să semene cu un protest, deși de fapt pictorul nu a intenționat decît să redea propriile impresii. Domnul Manet nu a vrut niciodată să protesteze. În schimb alții au protestat împotriva lui, care nu se aștepta la aceasta, pentru că există un învățămînt tradițional privitor la formele, mijloacele, aspectele picturii și cei care s-au format în respectul unor asemenea principii nu mai pot admite altele... Pentru artist, a arăta ceea ce vede este o chestiune vitală... Iar publicul, prin contemplarea repetată a operei, ajunge să se familiarizeze cu ceea ce înainte îl surprindea sau chiar șoca. Treptat, aceasta este înțeleasă și admisă... Pictorului nu-i mai rămîne, așadar, decît să se reconcilieze cu publicul din care i s-a făcut un așa-zis dușman“(29).

În ultimul moment, Manet pictase pentru această expoziție un tablou de mari dimensiuni

Scanned with OKEN Scanner

reprezentînd *Executarea împăratului Maximilian*, lucrare inspirată de evenimentele tragice din iunie 1867 (și nu fără legătură cu maniera lui Goya, care tratase un subiect analog). Din motive politice, nu i-a fost îngăduit s-o expună.

Expoziția lui Manet are mai puțin succes decît acesta sperase. Lumea vine din nou mai mult ca să-și bată joc de lucrările sale decît ca să le examineze cu seriozitate și chiar și laudele admiratorilor săi sînt foarte moderate. Monet îi comunică lui Bazille, care plecase la Montepellier înainte de deschiderea expoziției, că nu consideră că Manet a făcut progrese, iar Cézanne, rămas la Aix, primește de la unul dintre prietenii săi următoarele aprecieri: „Pictura lui m-a uimit de-a dreptul, și mi-a trebuit un timp pentru a mă obișnui cu ea. Tablourile sale sînt foarte frumoase, foarte realizate sub raportul culorii. Dar opera sa n-a ajuns încă, în momentul de față, la adevărată maturitate, cred că ea se va completa și îmbogăți"(30).

Courbet nici nu se duce la expoziția lui Manet, trimițînd-o în schimb pe sora sa, căreia îi spune: „N-aș vrea să-l întîlnesc pe acest tînăr simpatic și muncitor care încearcă să se afirme. Aș fi obligat să-i spun că nu înțeleg nimic din pictura lui și nu vreau să-i fiu dezagreabil"(31).

Expoziția lui Courbet este o decepție pentru prietenii săi, dar obține un adevărat succes de public. Monet consideră că lucrările cele mai recente sînt de-a dreptul proaste, iar un prieten al lui Cézanne, deși profund uimit de „forța uriașă și integrală" a lui Courbet, socotește că aceste ultime tablouri „oribile" sînt atît de proaste încît te face să rîzi (30). El îl consideră deja pe Cézanne ca fiind superior lui Manet și Courbet.

Courbet, care își construise, de data aceasta, un pavilion din materiale solide, se hotărăște să-l închirieze după închiderea expoziției. Faptul că lucrările le fuseseră refuzate în masă îi decide pe Monet și pe prietenii acestuia să organizeze de acum înainte expoziții independente, folosind eventual pavilionul lui Courbet. Bazille expune

Scanned with OKEN Scanner

acest proiect într-o scrisoare adresată familiei: „Nu voi mai trimite nimic juriului. E prea ridicol... să fii expus tuturor acestor capricii administrative... La fel ca mine mai gîndesc încă vreo duzină de tineri de talent. Ne-am hotărît așadar să închiriem în fiecare an un atelier de mari proporții unde să ne expunem lucrările — oricît de multe la număr. Îi vom solicita să ne trimită tablouri, pe acei pictori care ne plac. Courbet, Corot, Diaz, Daubigny și mulți alții pe care poate nu îi cunoașteți, ne-au promis că ne vor trimite tablouri și sînt întrutotul de acord cu ideea noastră. Împreună cu ei și cu Monet, care este mai mare pictor decît ei toți laolaltă, sîntem siguri de reușită. Veți vedea că se va vorbi de noi“ (32). Dar acestei scrisori îi urmează curînd o alta: „Ți-am vorbit despre intenția cîtorva tineri de a organiza o expoziție pe cont propriu. Făcînd toate sacrificiile bănești posibile, am reușit să strîngem suma de două mii cinci sute de franci, care nu ne ajunge însă: sîntem, prin urmare, obligați să renunțăm la ceea ce voiam să facem“ (33).

Deși constrînși pentru moment să renunțe la proiectul lor, Bazille și prietenii lui nu vor abandona niciodată această idee, căci numai o expoziție organizată astfel le-ar fi putut permite să se prezinte publicului ca un grup unitar. Iar această duzină de tineri despre care vorbește Bazille alcătuia cu adevărat un mic grup. Celor patru colegi de la atelierul lui Gleyre li se adăugase Pissarro, pe care Monet îl întîlnise încă din 1859, și care, la rîndul său, îl cunoștea pe Cézanne din 1861; Fantin, prieten cu Renoir din 1862, care era prieten cu Manet, și Manet însuși, căruia Cézanne, Pissarro, Monet îi fuseseră prezentați în 1866; Guillement, prieten cu Manet și cu Cézanne; de asemenea, poate, Degas, prieten intim al lui Manet de aproape cinci ani, și Berthe Morisot, deși aceasta nu-l cunoștea decît pe Fantin. Mai existau și alții, ca, de exemplu, gravorul Bracquemond, sau Guillaumin care tocmai își părăsise slujba de la *Compagnie d'Orléans* pentru a se consacra cu totul picturii. Cei mai mulți

Scanned with OKEN Scanner

dintre acești tineri erau foarte săraci. Numai Degas, Manet, care moștenise o avere mare (ceea ce nu-l împiedica să ducă totdeauna lipsă de bani), și Berthe Morisot puteau fi considerați cu adevărat bogați, căci Cézanne, în ciuda averii tatălui său, avea mai puțini bani chiar decît Bazille; fusese nevoie, recent de o intervenție a lui Guillemet pntru a-l hotărî pe bancher să fie mai generos bănește față de fiul său. În aceste condiții, pare cu totul surprinzător faptul că grupul de prieteni a putut să strîngă suma de două mii cinci sute de franci. Și, deși nu-și atinseseră scopul, avea acum cel puțin certitudinea încurajatoare că mai vîrstnicii Courbet, Corot, Diaz și Daubigny erau cu totul de partea lor în acesată luptă.

„Cred, îi scrie ceva mai tîrziu Manet lui Fantin, că dacă am vrea să fim solidari și mai ales să nu ne descurajăm am putea să acționăm împotriva acestei lumi mediocre bizuindu-ne doar pe unitatea noastră“ (34).

Degas se pare că a rămas departe de micul grup; nu e sigur nici măcar că în acel moment îi cunoștea pe mulți dintre membrii săi. Mai curînd solitar prin fire, și puțin dispus să-i lase pe semenii săi să pătrundă în intimitatea vieții și operei sale, nu avea nimic comun cu cunoștințele mai vechi sau mai noi ale lui Manet. Împărtășind prejudecățile lui Manet, nu era deloc atras de pictura în aer liber, lucra rar peisaje și își îndrepta întreaga atenție către redarea figurii omenești. Portretele pe care le-a făcut membrilor familiei sale sau unor prieteni aleși din mediul social unde crescuse, i-au atras din partea lui Duranty această butadă: „Degas este pe cale să devină pictorul *high-life*-ului“ (34). Ceea ce nu era însă întrutotul adevărat, căci nu *high-life*-ul îl preocupa pe Degas, ci viața surprinsă în toate manifestările sale: viața contemporană.

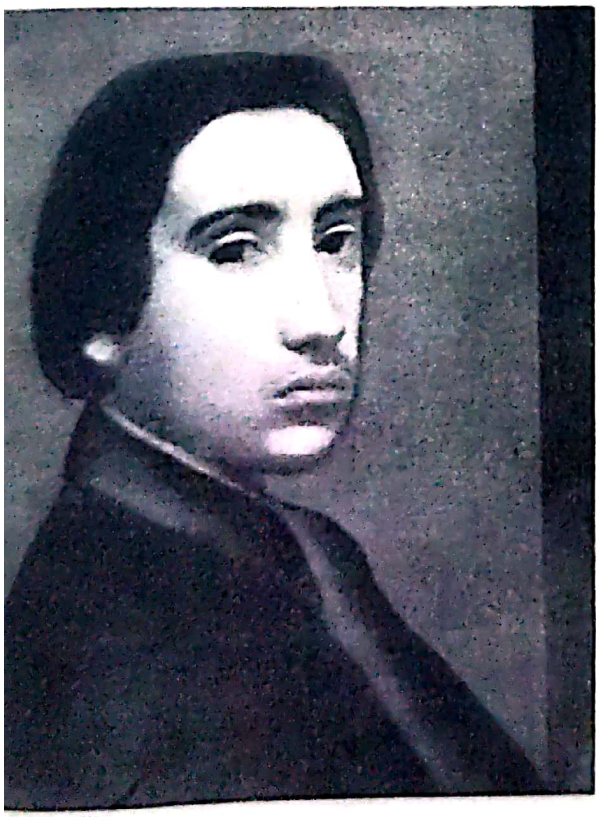
Degas fusese profund interesat de unele observații făcute de frații Goncourt în noul lor roman,

Manette Salomon, publicat în 1866. Personajele principale din această carte erau artiști și unul dintre ei, într-un lung monolog, exprima *crezul* autorilor: „Toate epocile poartă în sine un Frumos, un Frumos oarecare, aflat mai mult sau mai puțin la îndemînă, sesizabil și exploatabil... Totul este să știi să ajungi la el... Se poate întîmpla ca Frumosul de astăzi să fie foarte ascuns, îngropat, concentrat... Poate că pentru a-l descoperi e nevoie de analiză, de o lupă, de ochi de miop, de procedee fiziologice noi... Credem că am terminat cu problema modernității pentru că a existat acea caricatură a Adevărului epocii noastre, acea gogoriță făcută să-i scandalizeze pe burghezi: Realismul!... pentru că un oarecare a ridicat la rangul de religie o mișcare bazată pe un Urît neghiob, pe un Vulgar rău înțeles și rău selectat, pe un Modern comun, plat, inexpresiv, o mișcare lipsită de ceea ce constituie frumusețea și viața Urîtului în natură și în artă, stilul. [...] Senzația, intuiția aceea ce este contemporan, a spectacolului pe care-l întîlnești la tot pasul, a prezentului în care îți simți fremătînd propriile pasiuni și ceva din tine însuți... toate acestea i se oferă artistului. [...] Secolul al XIX-lea să nu-și aibă pictorul său! Dar e de neconceput... Un secol care a suferit atît de mult, marele secol al neliniștii științifice și al căutării anxioase a adevărului... [...] Ar trebui găsită o linie care să exprime viața, să surprindă îndeaproape individul, particularitatea; o linie vie, umană, intimă, avînd ceva dintr-un modelaj de Houdon, dintr-o schiță de La Tour, dintr-un crochiu de Gavarni... Un desen mai adevărat decît toate desenele... un desen... mai uman“ (35).

În carnetele sale, Degas își trasase, încă din 1859, un program asemănător în multe privințe cu acela al fraților Goncourt: „Să faci din capul de expresie (stil academic) un studiu al sentimentului modern. Să pictezi tot felul de obiecte de uz curent pe care să le așezi astfel încît să capete ceva din viața bărbatului sau a femeii care s-a folosit de ele, ca, de exemplu, corsete dez-

Scanned with OKEN Scanner

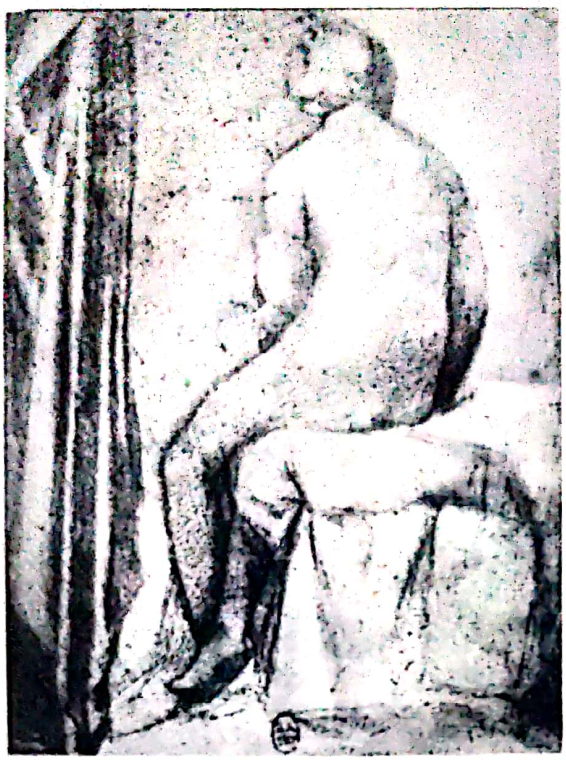
Marea Galerie de la Palais des Beaux-Arts la Expoziția Universală
gravură pe lemn, 1855



DEGAS
Autoportret
către 1854

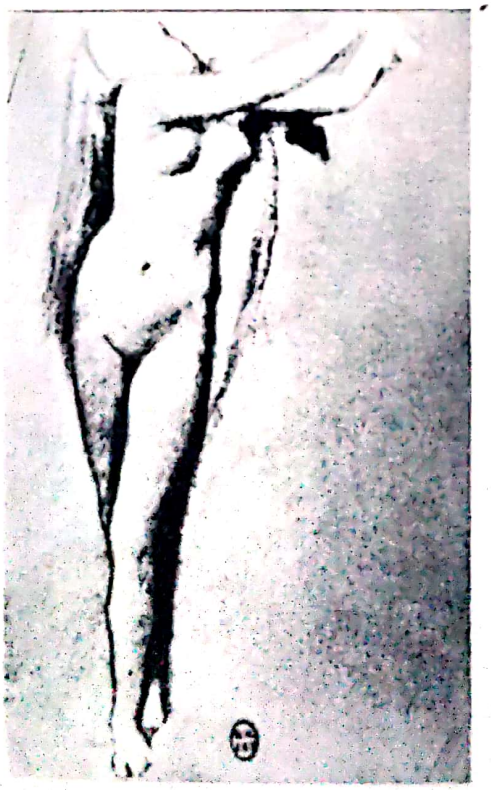
DEGAS
Autoportret
către 1852

Scanned with OKEN Scanner



DEGAS
Schiță după tabloul *Baia*
de Ingres, către 1852

INGRES, *Baia*, 1808



DEGAS
Schiță după *Angélique*
de Ingres, către 1852

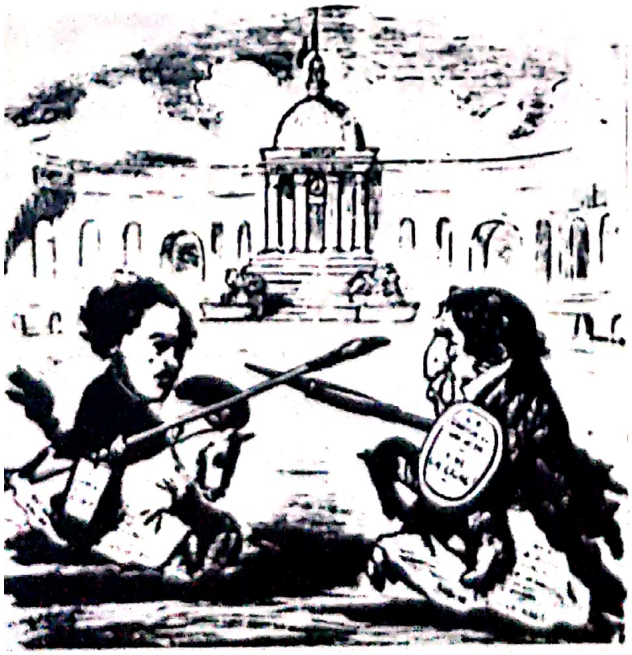
PISSARRO
Schiță după *Frumoasa Zélie*
de Ingres, către 1895

Scanned with OKEN Scanner

DEGAS, *Ingres în costum de academician*, către 1855

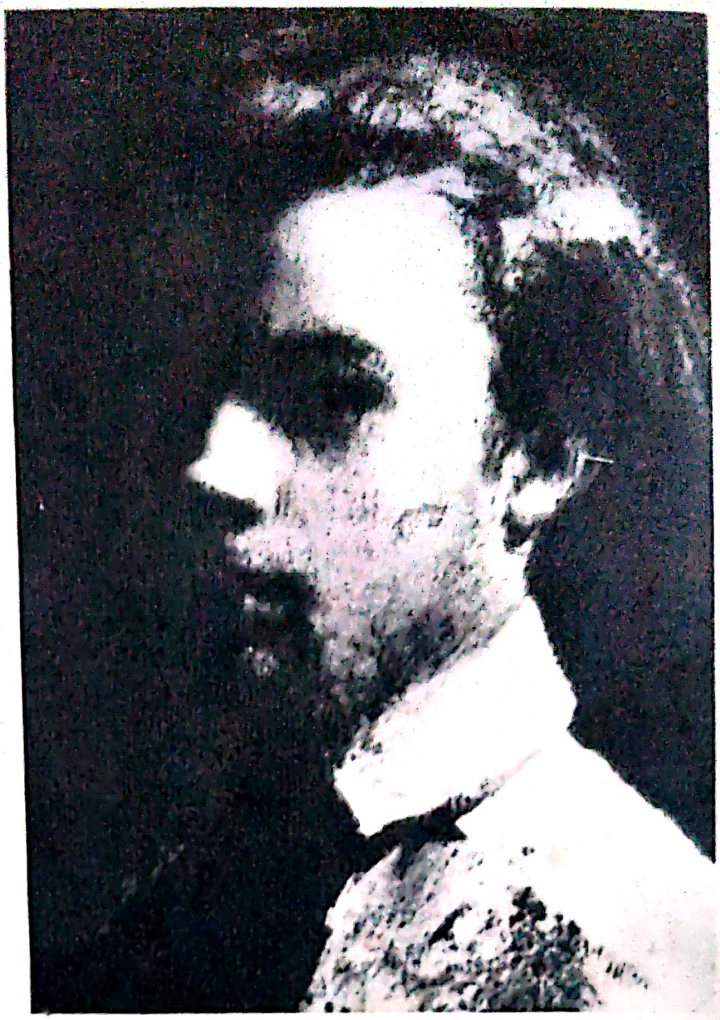
LEHMANN, *Portretul lui Ingres*, datat 1863

Caricatură: Delacroix și Ingres bătîndu-se în duel în fața Institutului.
Delacroix:
«Linia înseamnă culoare».
Ingres:
«Culoarea este o utopie;
Trăiască linia».



COUTURE
Realistul
datat 1865

Scanned with OKEN Scanner

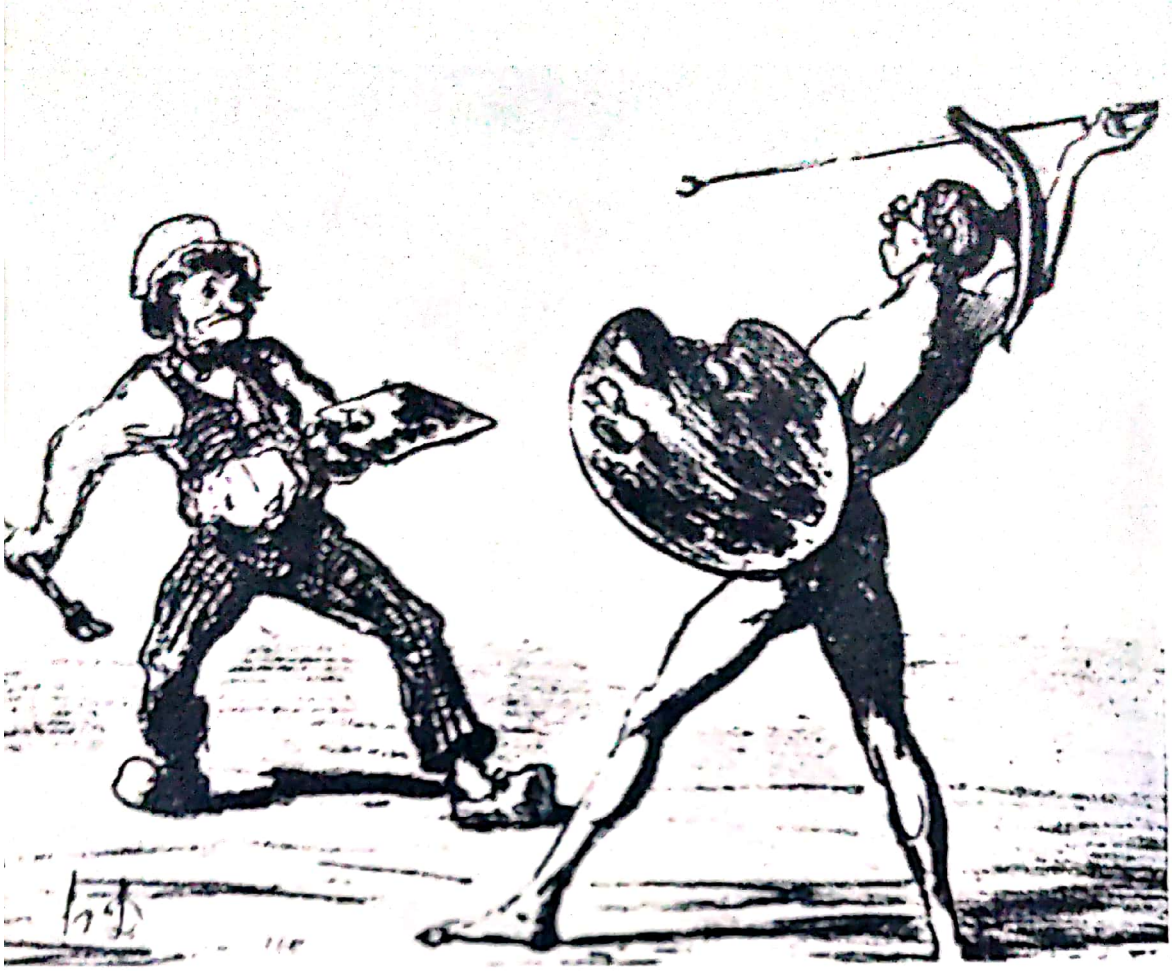


FANTIN-LATOUR
Autoportret
datat 1858

Fotografie a lui Edgard Degas
către 1857

DEGAS, *Autoportret*, 1857

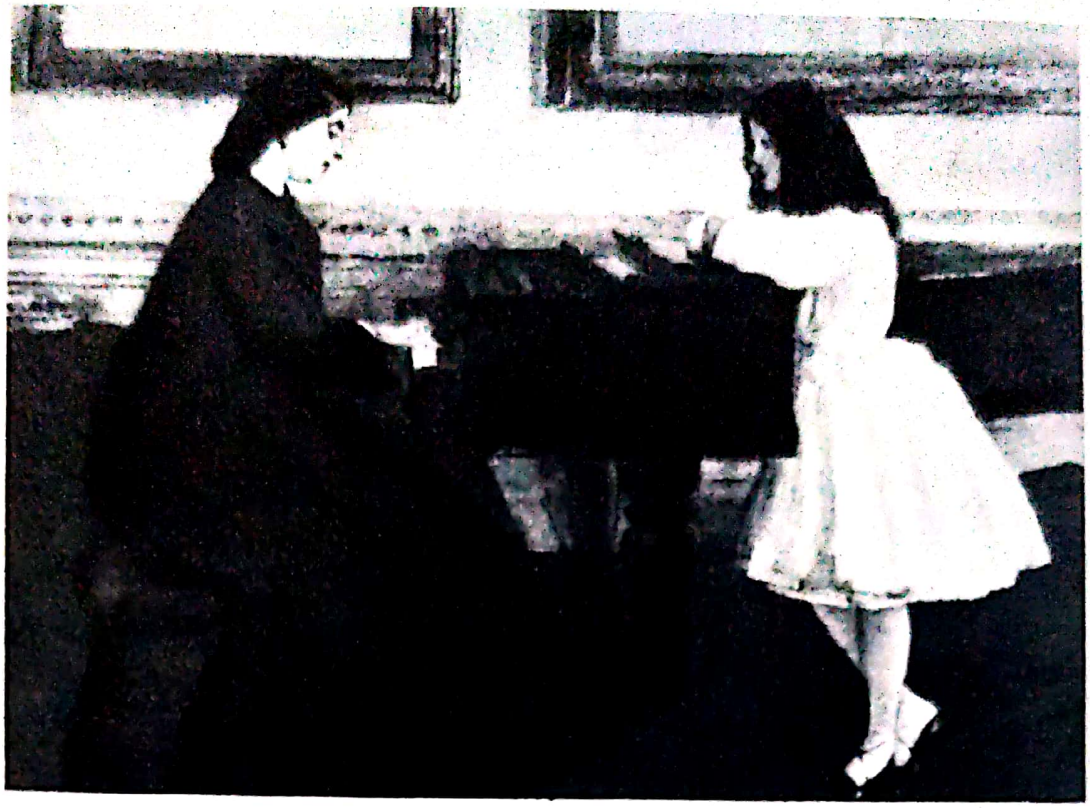
Scanned with OKEN Scanner



DAUMIER
Lupta dintre şcoli: Idealismul împotriva Realismului (caricatură). 1855

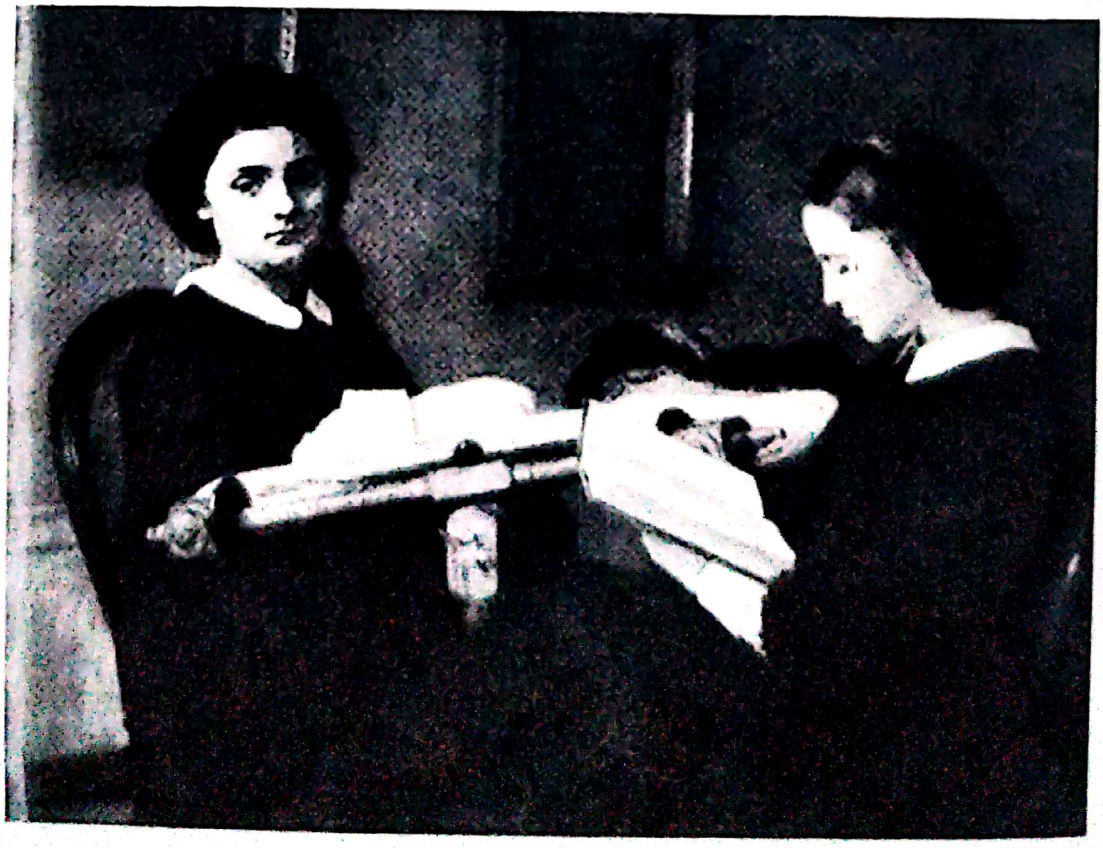
COURBET. *Domnişoarele de pe malul Senei*. 1857

Scanned with OKEN Scanner



WHISTLER, *La pian*, 1859

FANTIN-LATOUR, *Surorile artistului brodînd*, datat 1859



Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Portretul*

Scanned with OKEN Scanner

MONET
Omul cu pălăriuță
1856—1858

BOUDIN
Plaja la Trouville
datat 1863

Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Natură moartă*, către 1859

COURBET
Femei cernînd grîul

Scanned with OKEN Scanner

COROT, *Peisaj lîngă Montpellier*, datat 1836

PISSARRO, *Montmartre, rue Saint-Vincent*, datat 1860

Scanned with OKEN Scanner

MANET
Portretul lui Baudelaire
1862

MANET
Spaniol cu ghitară
1860

Scanned with OKEN Scanner

Fotografie
a lui Monet
la vîrsta de 18 ani

COURBET
Portretul lui Baudelaire
1848—1850

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Concert la Tuileries*, 1862

MANET, *Concert la Tuileries*,
detaliu reprezentîndu-l pe Charles Baudelaire

Scanned with OKEN Scanner

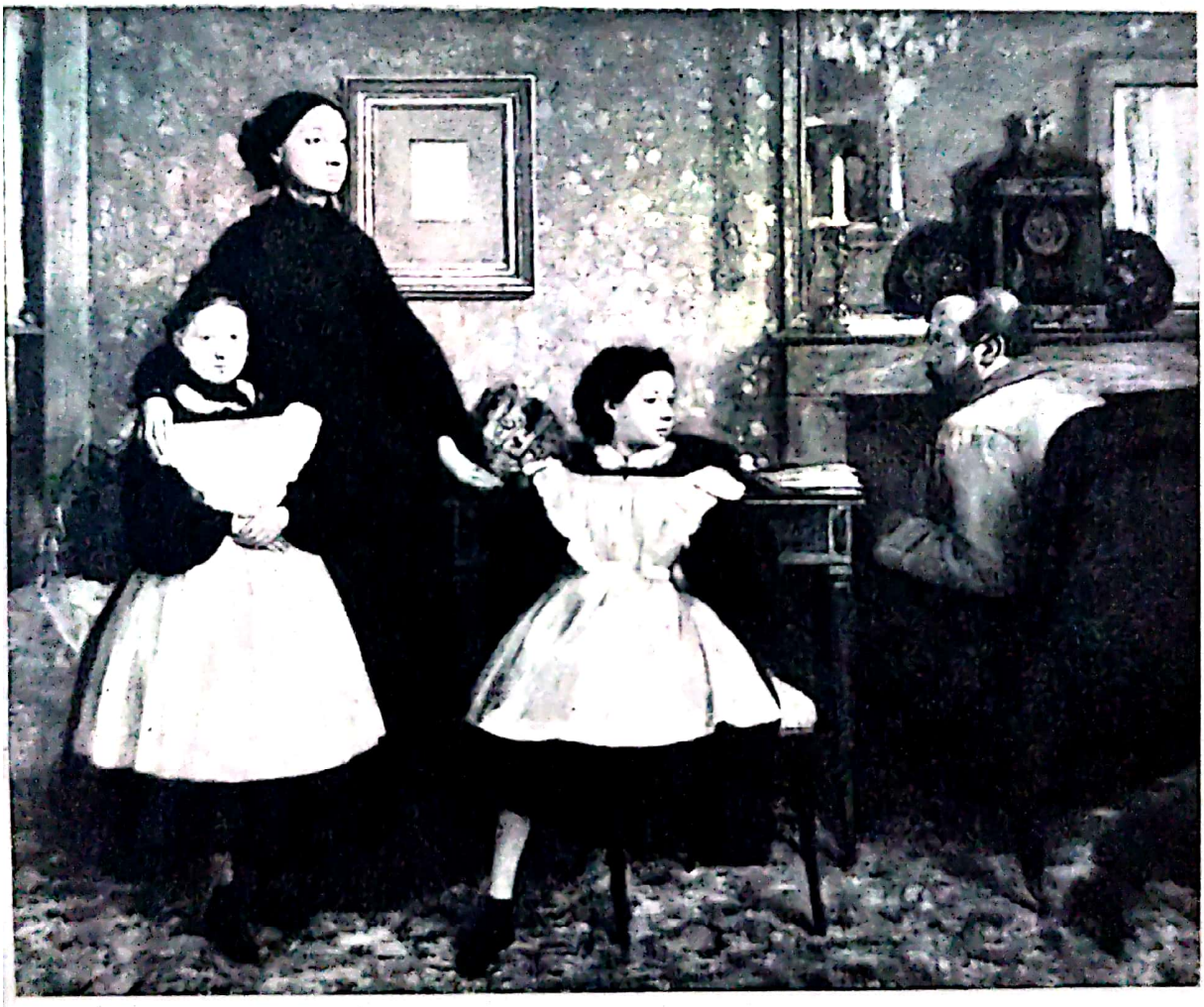
DEGAS
Copie după un desen atribuit lui Pontormo, către 1857

DEGAS
Portretul lui Achille
fratele artistului
către 1857

DEGAS
Portretul lui René
fratele artistului
1855

Scanned with OKEN Scanner

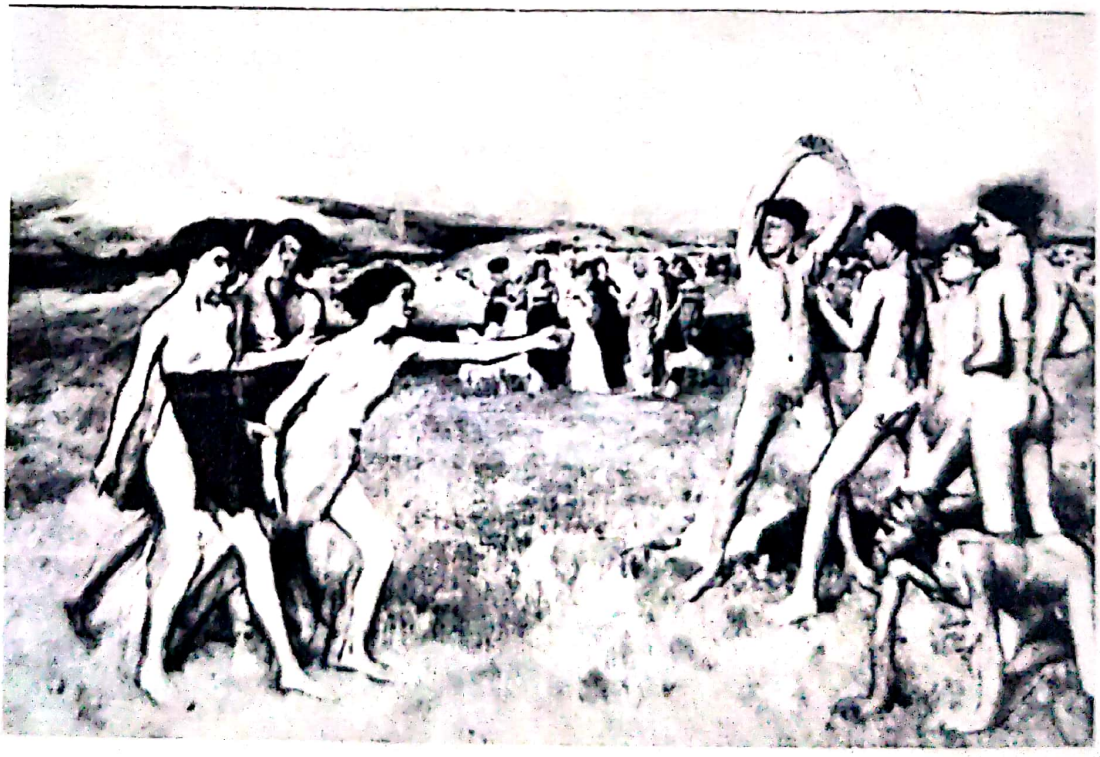
DEGAS, *Familia Belleli la Florența*, 1858—1859



Scanned with OKEN Scanner

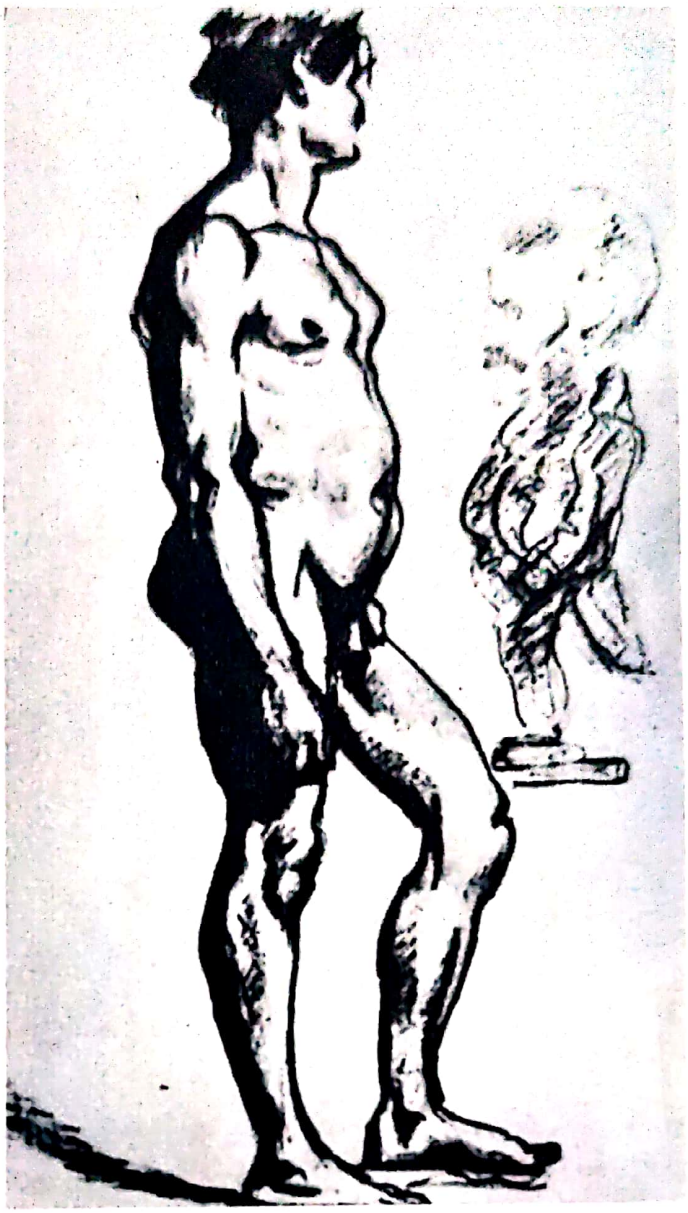
DEGAS, *Studiu pentru «Fiica lui Ieftae »*, 1860—1865

DEGAS, *Tinere fete din Sparta provocînd tineri la luptă*, 1860

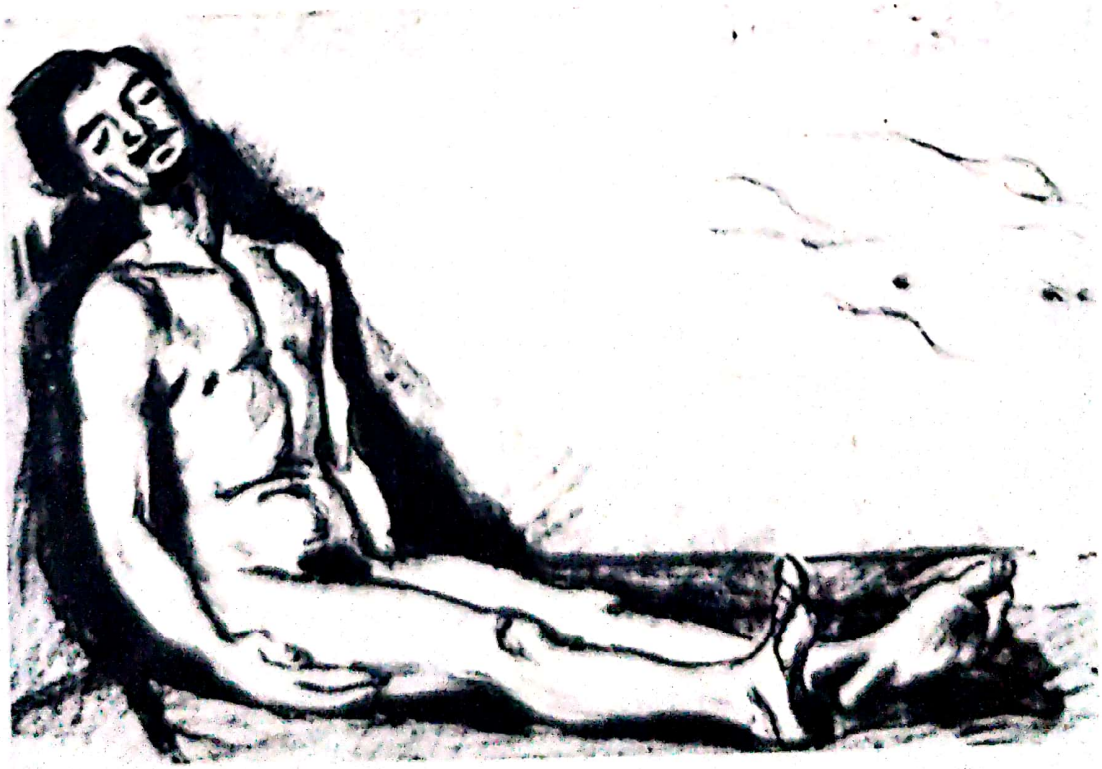


Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE
Nud
1861—1865

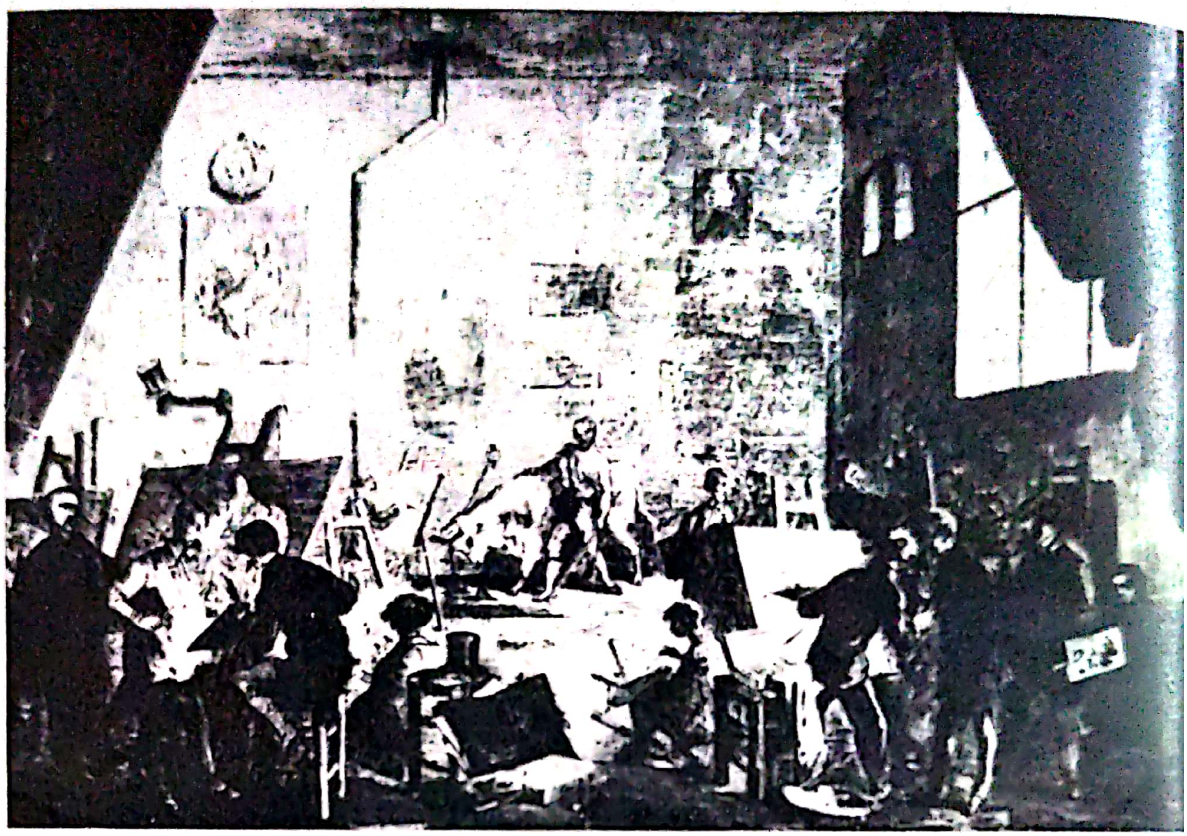


CÉZANNE.
Studiu pentru «Autopsie»
către 1865

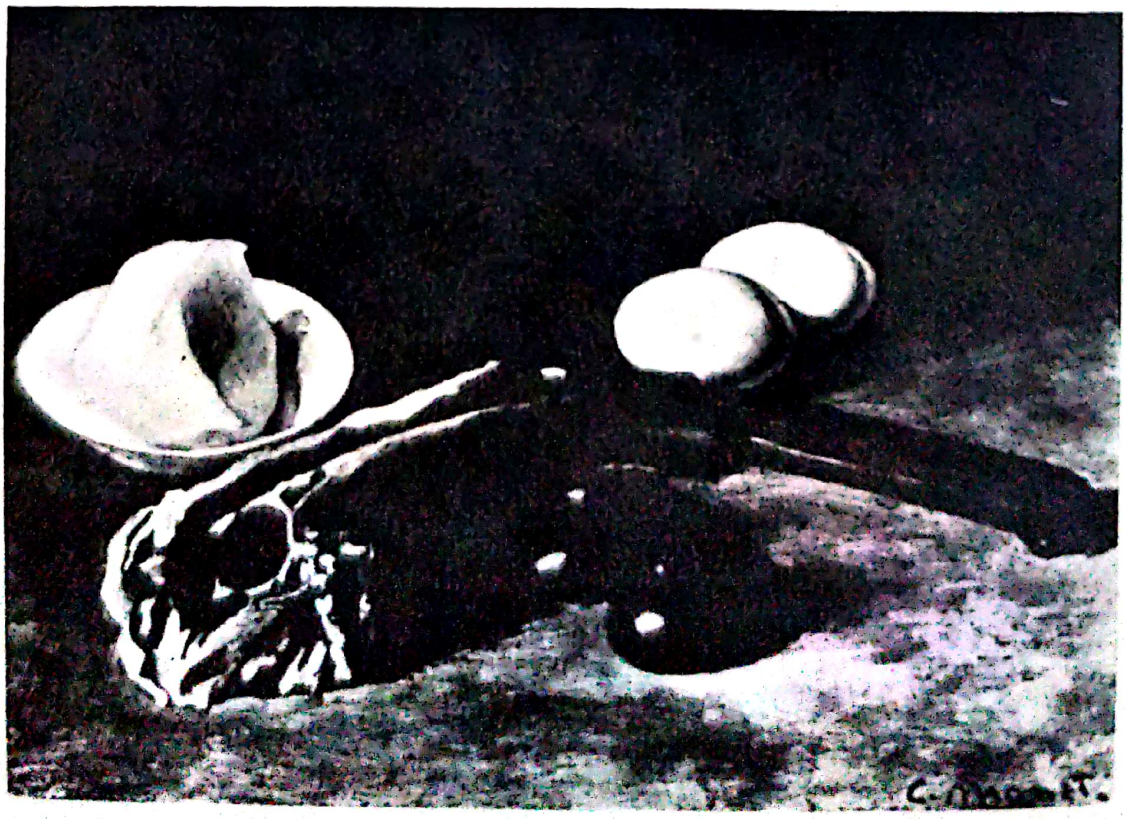


Scanned with OKEN Scanner

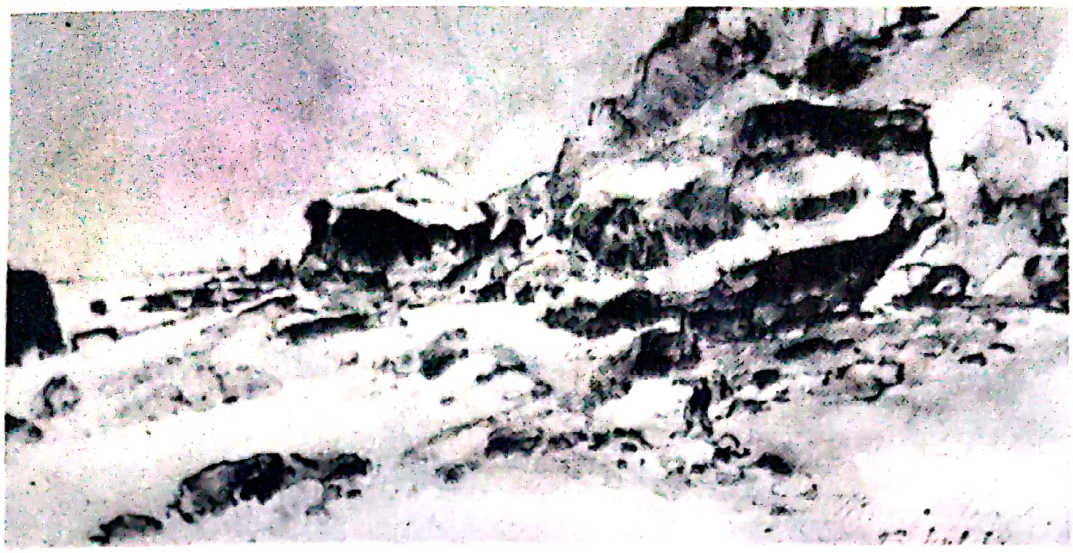
Atelierul lui Courbet, în strada Notre-Dame-des-Champs
(Courbet este în picioare, în dreapta, din profil,
ținînd în mînă o paletă),
gravură pe lemn de A. Prévost, 1862



MONET
Natură moartă
1862



Scanned with OKEN Scanner



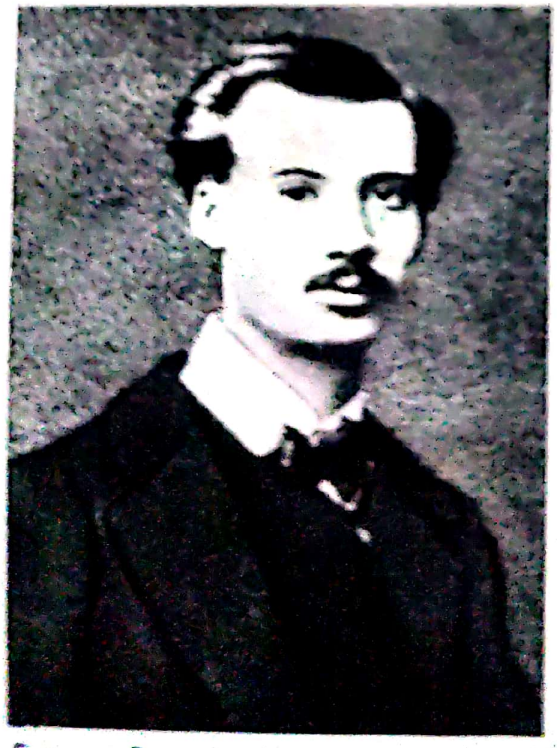
JONGKIND
Coasta oceanului în împrejurimile orașului Le Havre,
datat 1862

TOULMOUCHE
Femeie printre trandafiri

BOUDIN
Pe plajă
datat 1865

Scanned with OKEN Scanner

GLEYRE
Imblînzitoarea

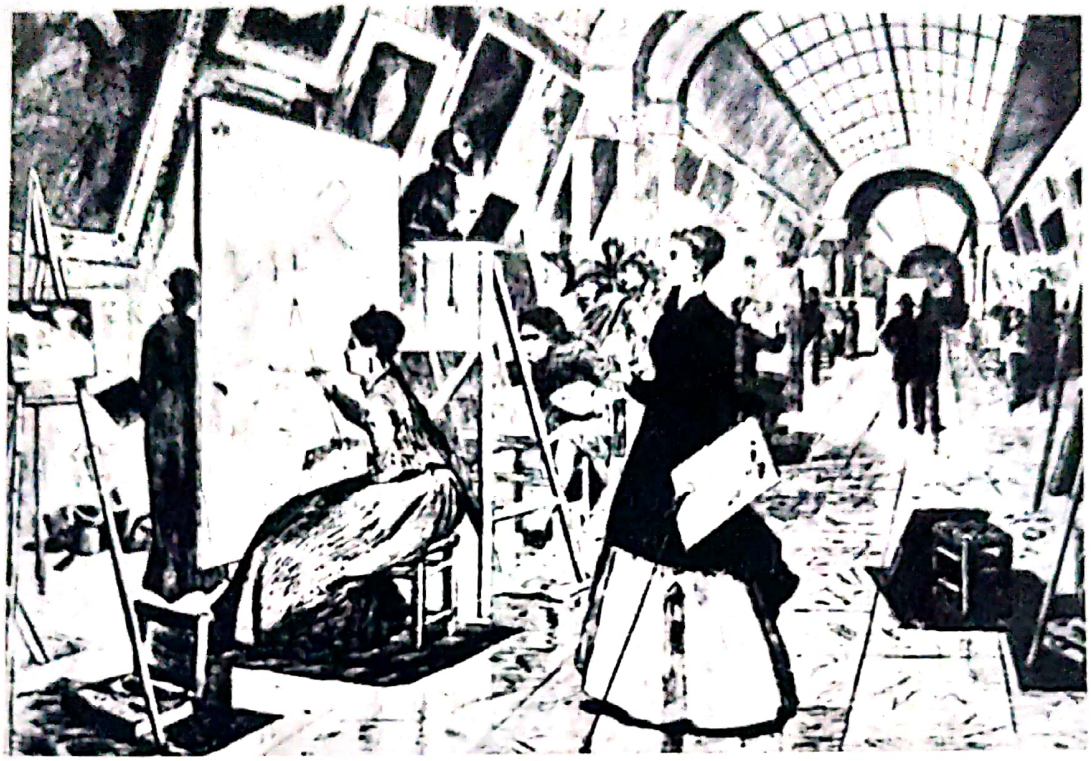


Fotografie a lui Renoir, 1861

Fotografie a lui Cézanne, 1861

Scanned with OKEN Scanner

HOMER, *Artiştii copiind tablouri în Marea Galerie a Muzeului Luvru*, 1867

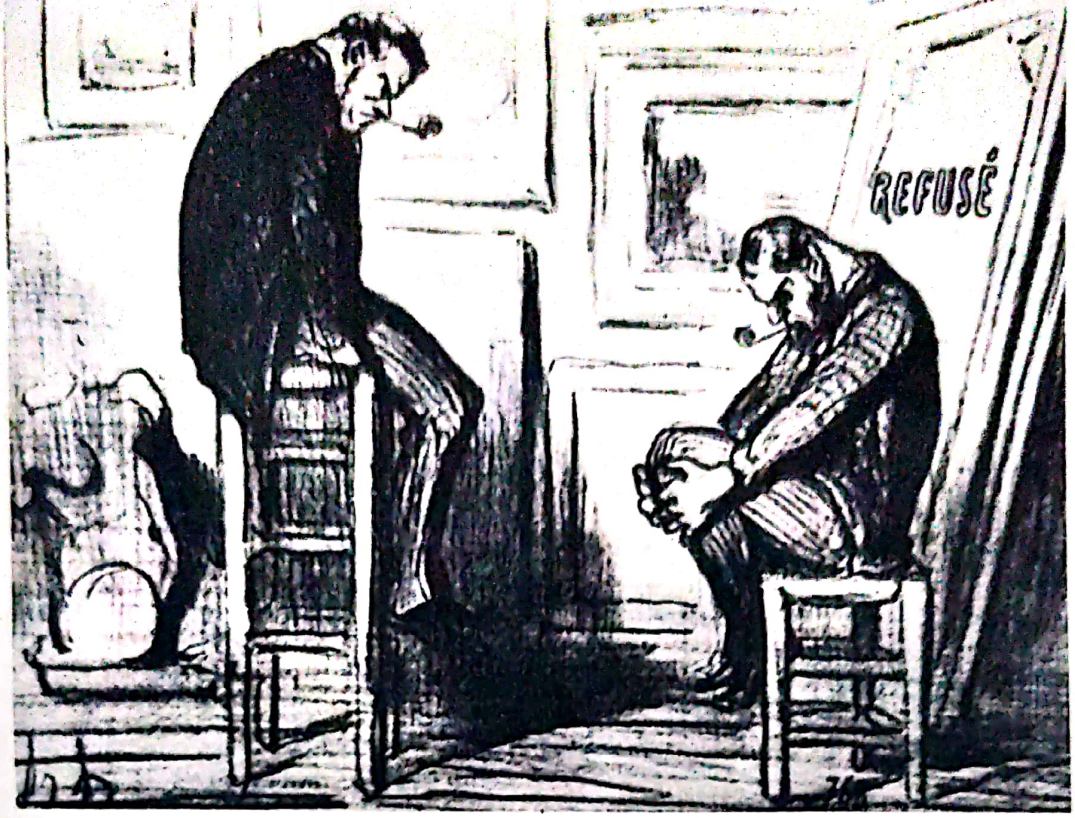


MANET, *Dansatori spanioli*, datat 1862

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Lola de Valencia*, 1862

Scanned with OKEN Scanner



DAUMIER
Imaginea unui atelier cu
cîteva zile înainte de deschiderea Salonului
(caricatură), 1855

MANET, *Dejunul pe iarbă*, datat 1863

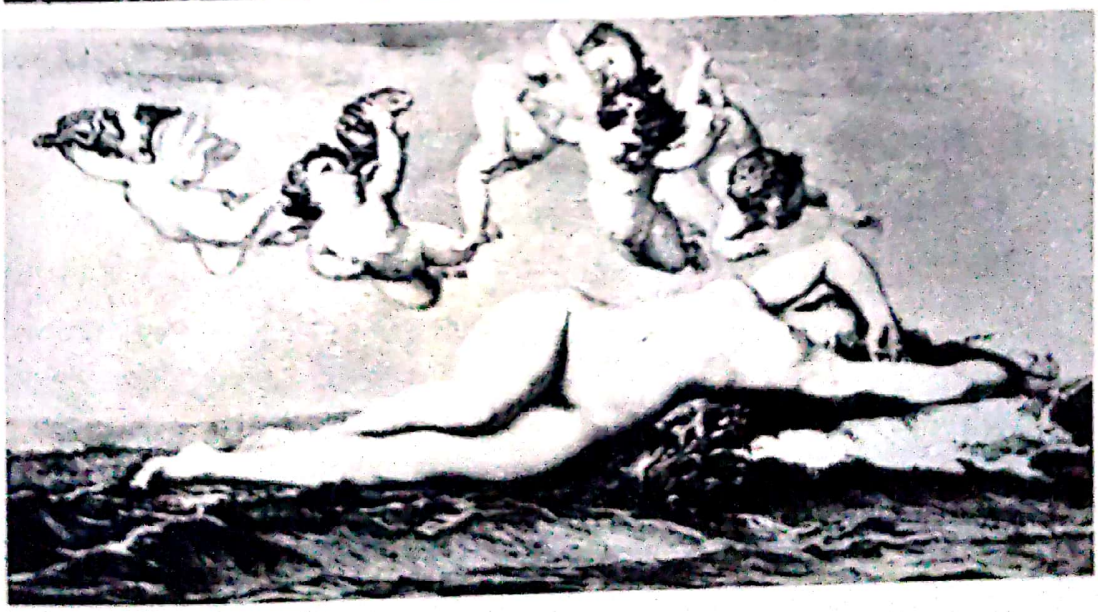
Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Mademoiselle V.* (Victorine Meurent) *in costum de toreador*, 1863

Scanned with OKEN Scanner

WHISTLER
Tinără fată (Jo)
in alb
datat 1862

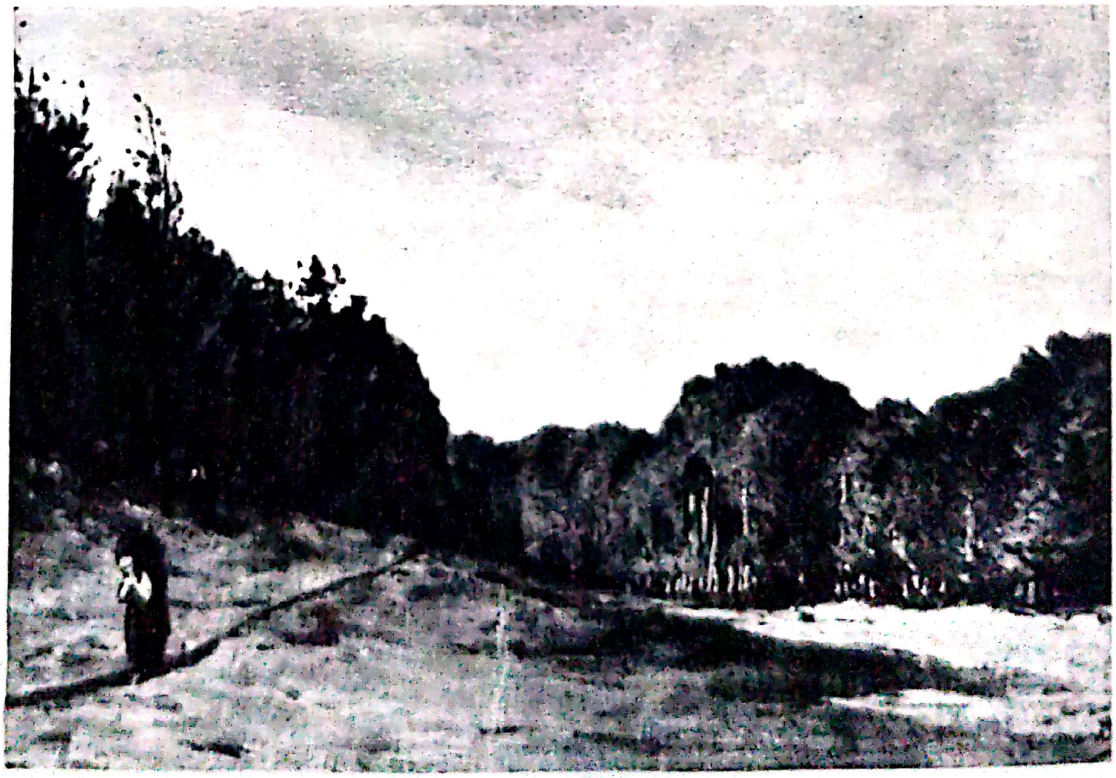
CABANEL
Naşterea lui Venus



Scanned with OKEN Scanner

MILLET
Femeie purtînd vreascuri

MONET
Drum forestier
către 1864



Scanned with OKEN Scanner

MANET
Portretul lui Courbet
1878

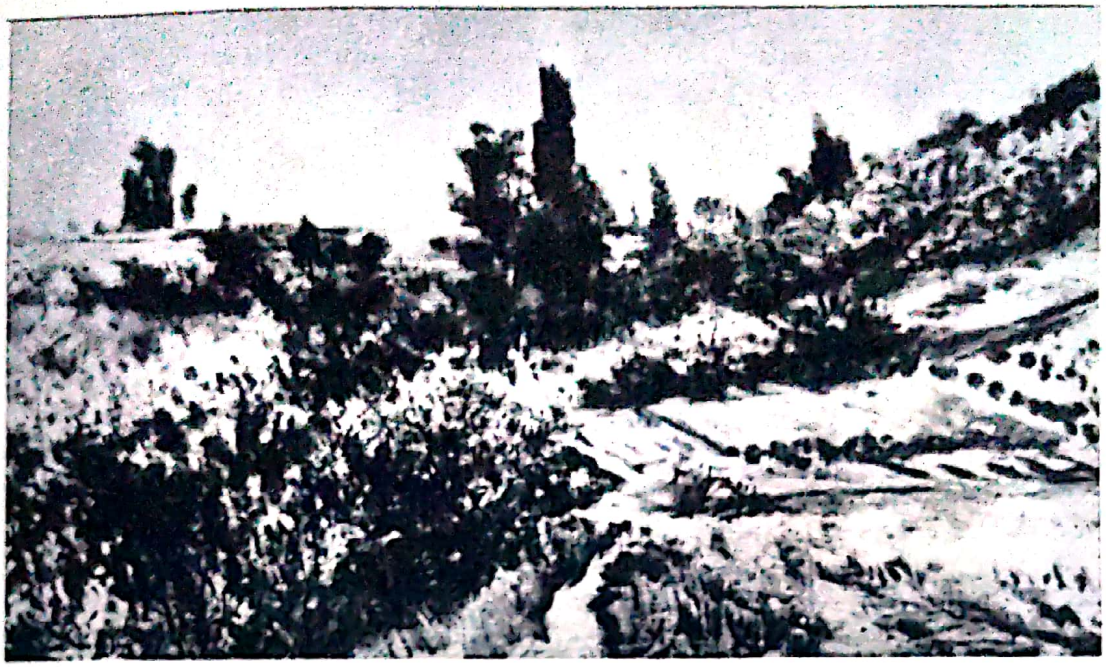
MANET, *Lupta dintre vasele Kearsarge și Alabama*, 1864

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Luminiș*, către 1865

BAZILLE, *Peisaj lîngă Chailly*, datat 1865

Scanned with OKEN Scanner

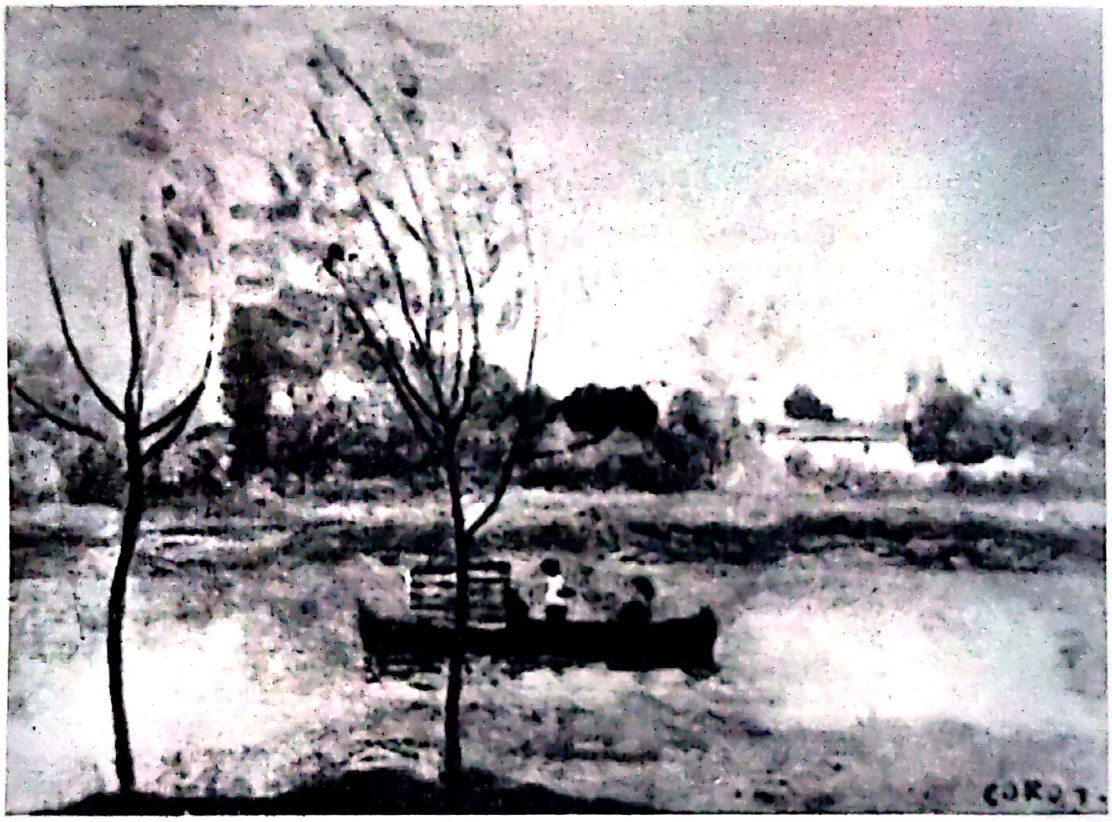


DAUBIGNY, *Peisaj de primăvară*, datat 1862

SISLEY, *Aleea Castanilor la Celle-Saint-Cloud*, datat 1865

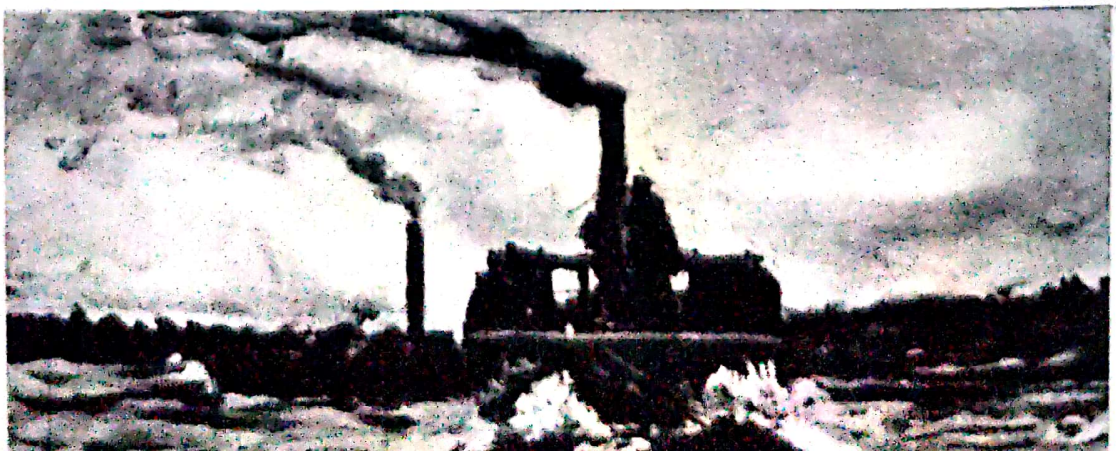
Scanned with OKEN Scanner

DAUBIGNY
Artistul
în atelierul său
plutitor
1861



COROT, *Daubigny lucrînd pe barcă*, lîngă Auvers-sur-Oise, datat 1860

DAUBIGNY, *Remorcherul*, către 1860 (?)



Scanned with OKEN Scanner

DEGAS
Manet
ascultîndu-şi soţia
cîntînd la pian
către 1865

MANET,
Soţia artistului
la pian
către 1867

Scanned with OKEN Scanner

PISSARRO, *Riul Marna la Chennevières*, 1864—1865

BAZILLE, *Coasta în apropiere de Honfleur*, 1865

MONET, *Coasta în apropiere de Honfleur*, 1865

Scanned with OKEN Scanner

MONET
Flori de primăvară
datat 1864

RENOIR.
Plante în ghiveci
datat 1864

BAZILLE
Ghivece de flori
datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

JONGKIND, *Catedrala Notre-Dame din Paris*, datat 1863

JONGKIND, *Catedrala Notre-Dame din Paris*
la apusul soarelui,
datat 1864

Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Drum lîngă Honfleur, în timpul iernii*, 1865

MONET, *Drum lîngă Honfleur*, 1866

Scanned with OKEN Scanner

MONET
Studiu pentru
«Dejunul pe iarbă»
datat 1866

MONET
Bazille și Camille,
studiu pentru
«Dejunul pe iarbă»
1865—1866

Scanned with OKEN Scanner

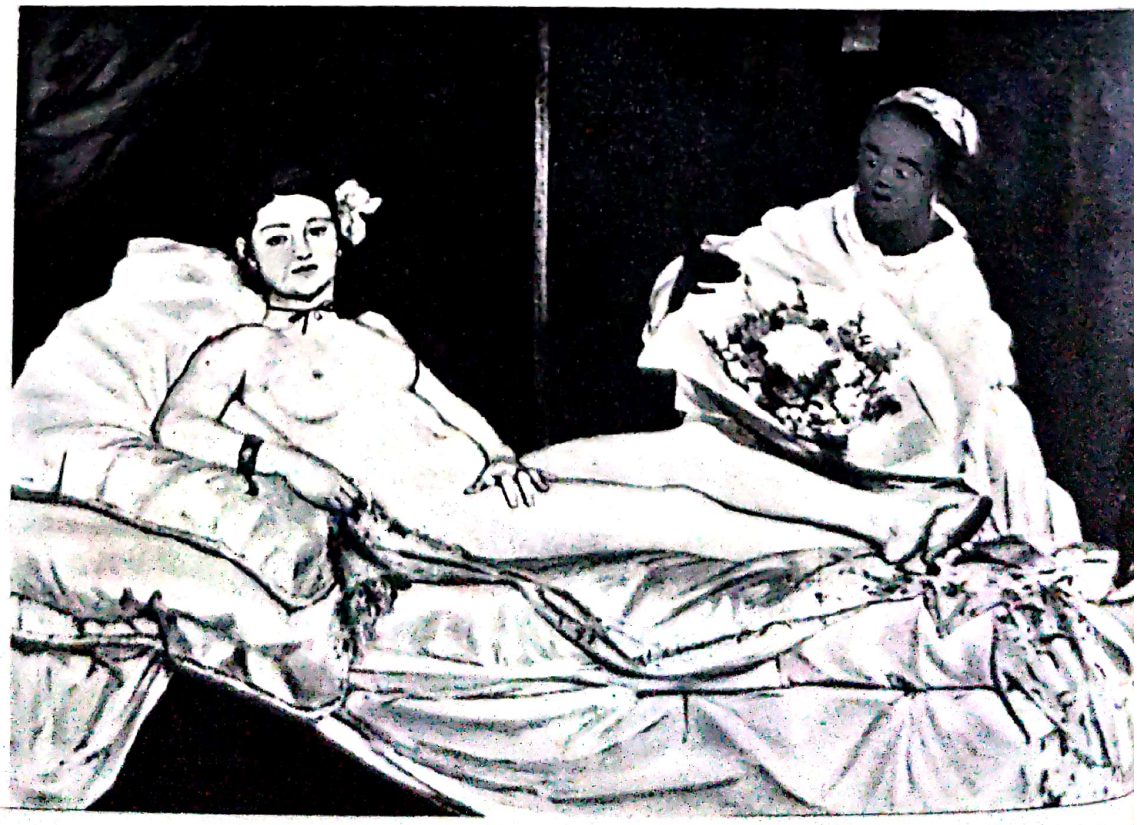
BAZILLE, Autoportret, 1867—1868

BAZILLE, Monet după accidentul său, la hanul Lion d'or din Chailly, datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

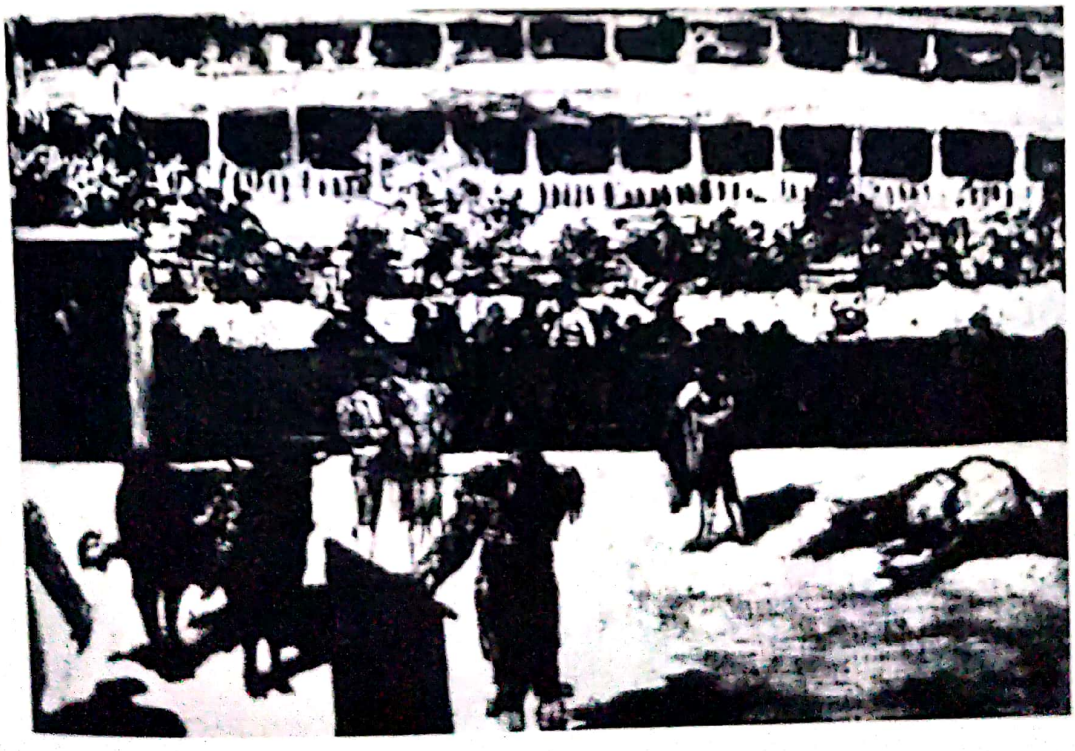
MONET, *Estuarul Senei la Honfleur*, datat 1865

MANET, *Olympia*, datat 1863



Scanned with OKEN Scanner

Fotografie
a lui Manet,
1863



MANET, *Tauromahie in Spania*, 1866

Scanned with OKEN Scanner

MONET
Rue de la Bavolle, Honfleur
către 1865

Fotografie a locului, luată de William C. Seitz

Scanned with OKEN Scanner

COURBET
Artistul salutînd Mediterana la Palavas, datat 1854

WHISTLER,
Courbet la Trouville, Armonie în albastru și argintiu, 1865

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Hanul mamei Anthony* (Marlotte), datat 1866

CÉZANNE, *Portretul lui Antoine Valabrègue*, către 1866

SISLEY, *Uliță la Marlotte*, datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DEGAS
Steeplechase —
Căderea jocheului
1866

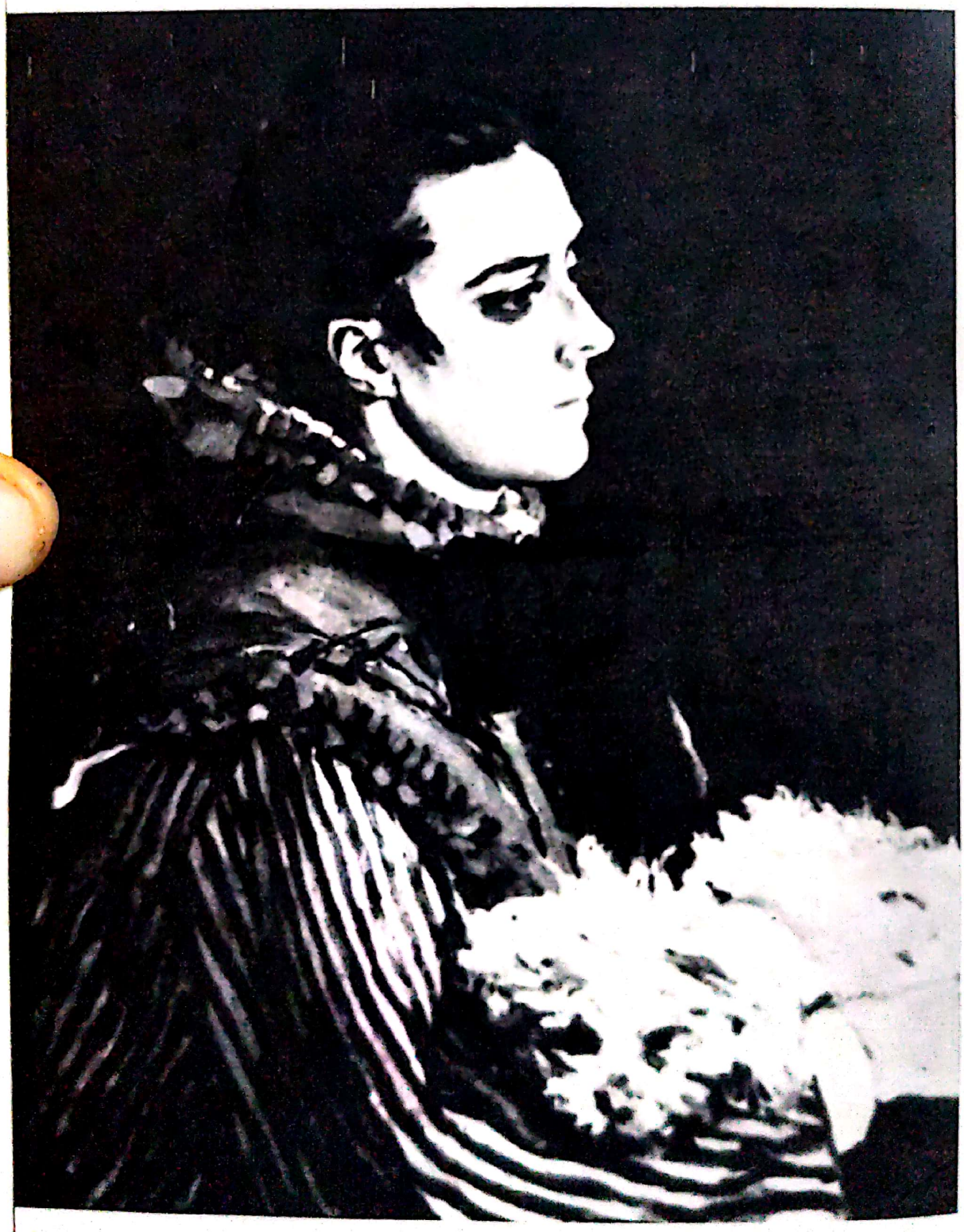
CÉZANNE
Autoportret
1865—1866

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE
Portretul
tatălui artistului
citind «Evenimentul», 1866—1868

Scanned with OKEN Scanner

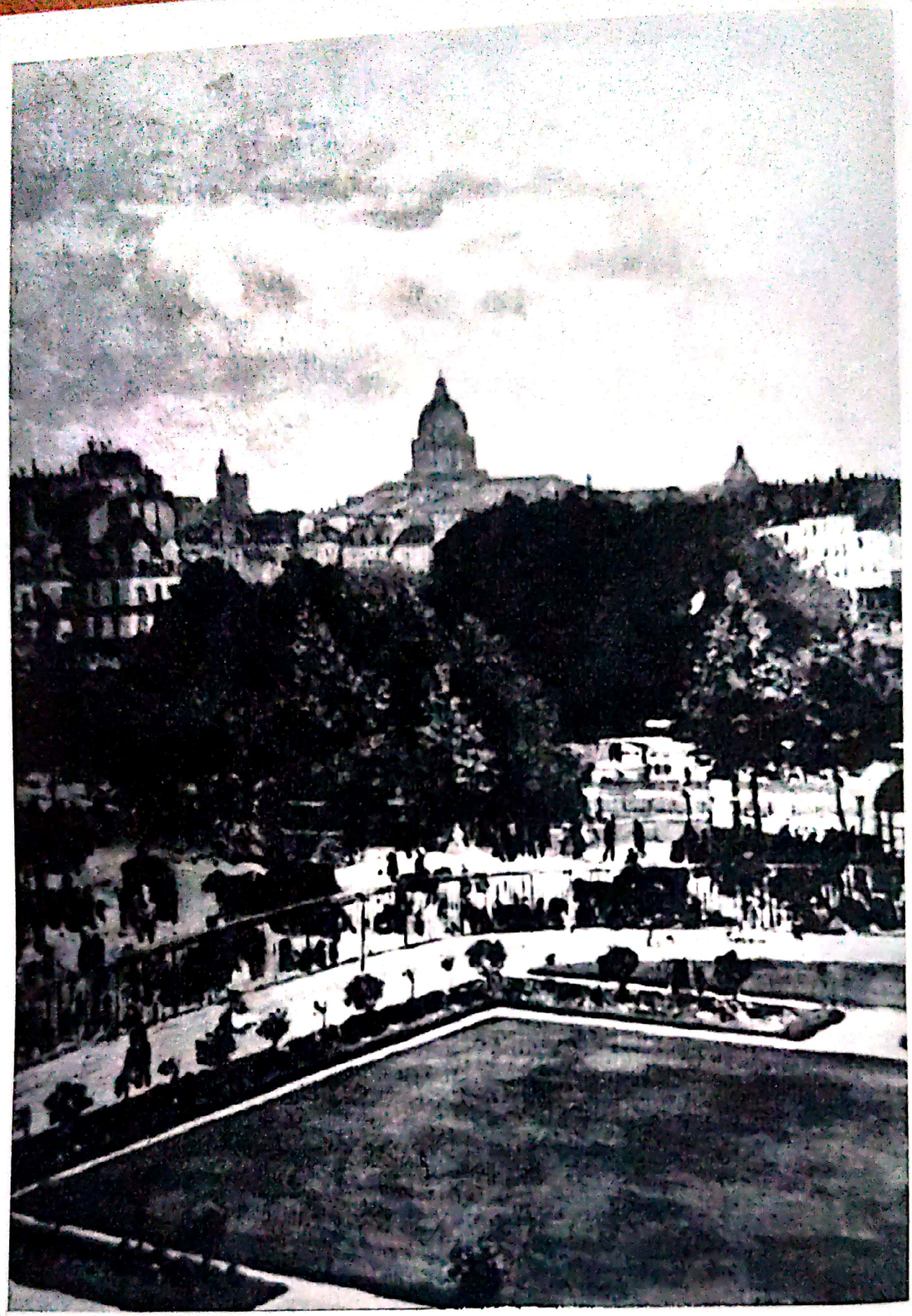
MONET, *Camille*, datat 1866



Scanned with OKEN Scanner

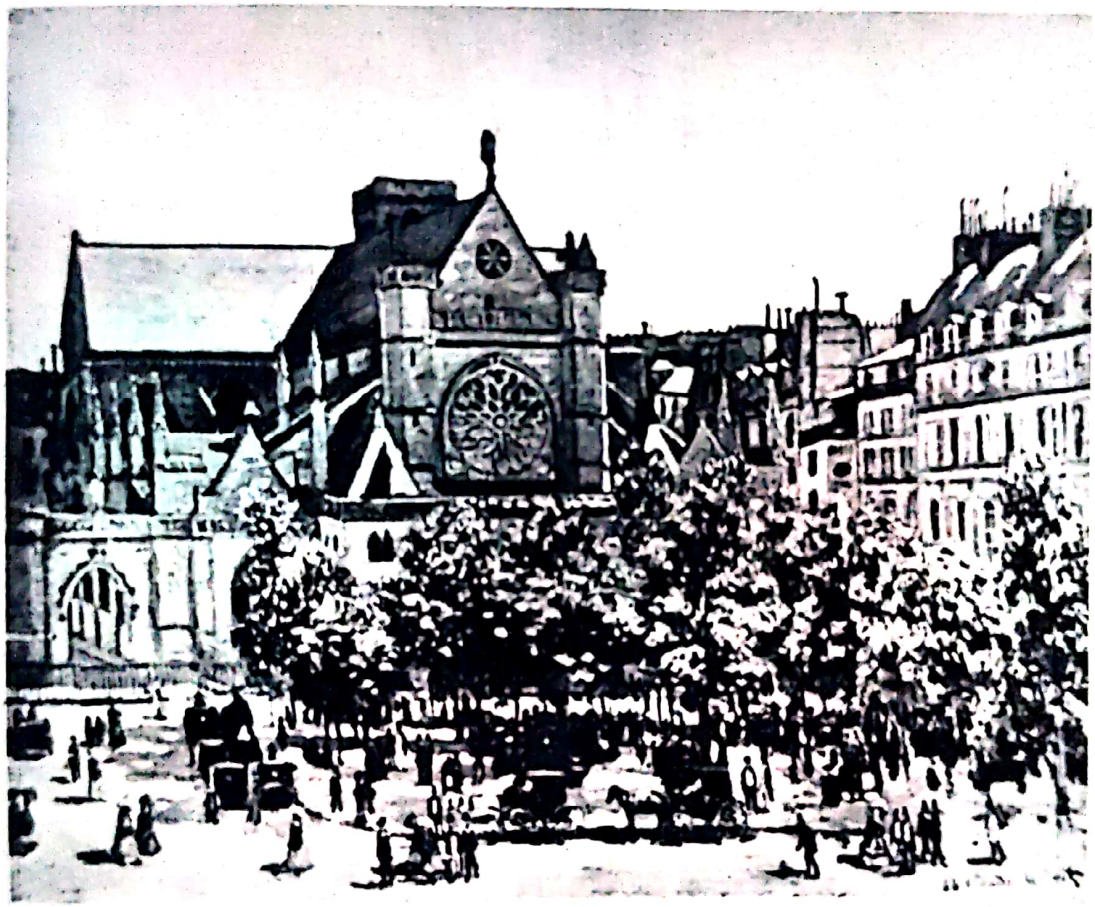
MONET, *Camille (Rochia verde)*, datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

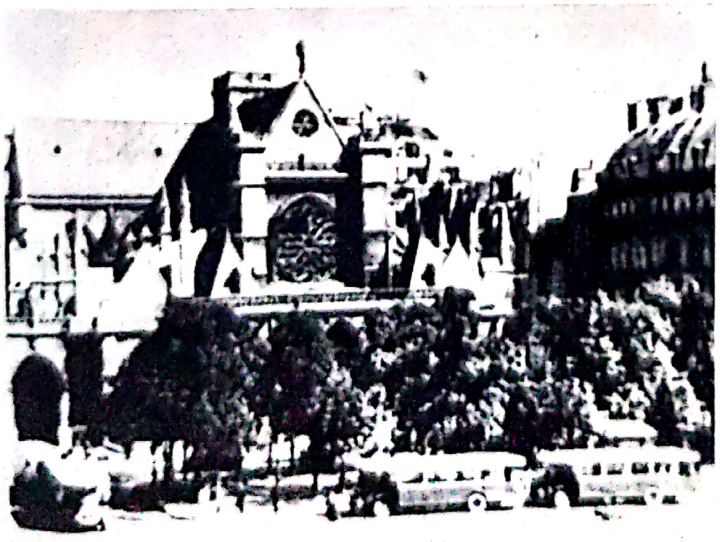


MONET, *Jardins de l'Infante*, 1866

Scanned with OKEN Scanner

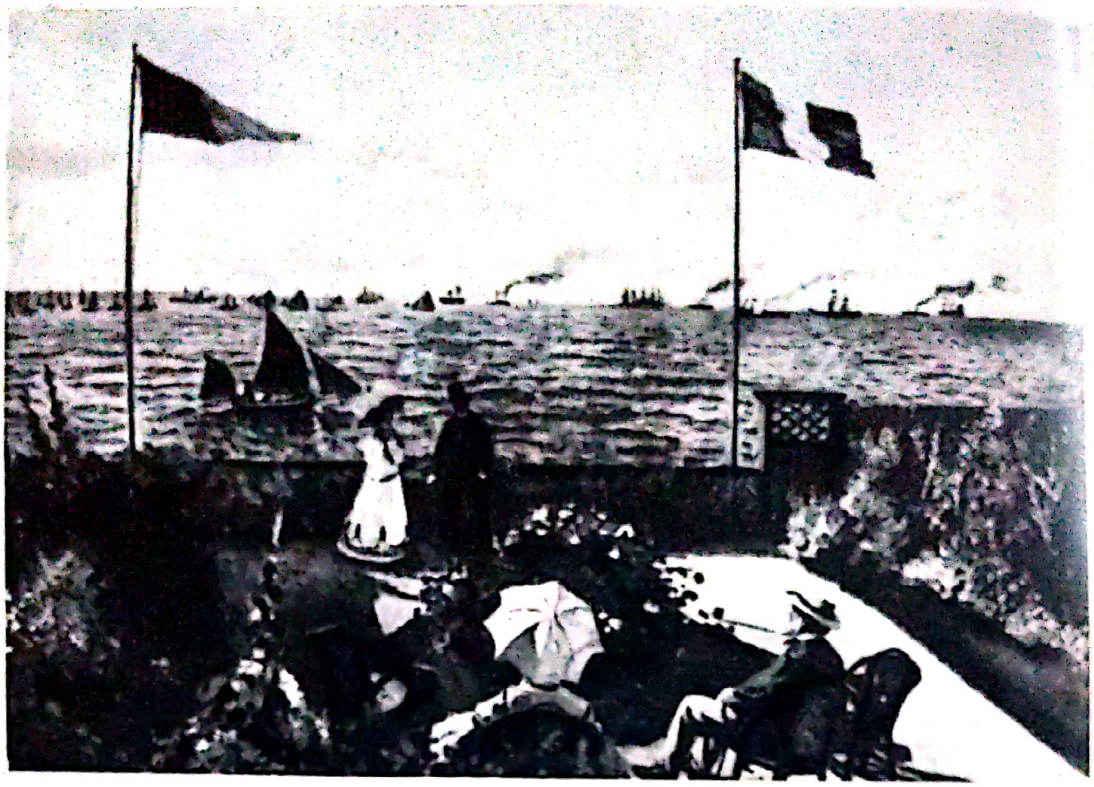


MONET
Saint-Germain l'Auxerrois
datat 1866



Fotografie a locului

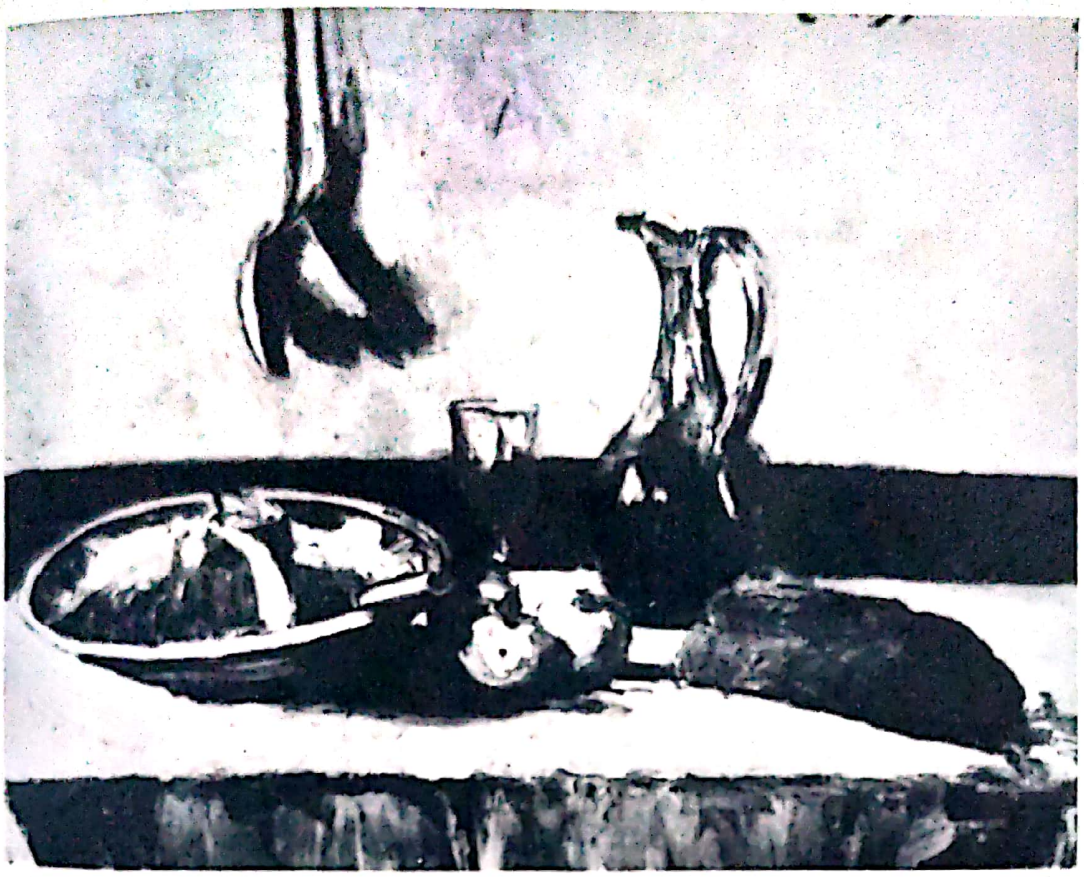
Scanned with OKEN Scanner



MONET, *Terasă pe malul mării lîngă Le Havre*, 1866

CÉZANNE, *Violul*, datat 1867

Scanned with OKEN Scanner



PISSARRO, *Natură moartă*, datat 1867

CÉZANNE, *Natură moartă*, către 1870

Scanned with OKEN Scanner

PISSARRO, *Schitul din Pontoise*, către 1867
FANTIN-LATOUR, *Natură moartă*, datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Buchet de flori de primăvară*, datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Jules le Coeur în pădurea Fontainebleau
datat 1866

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Diana (Lise)
datat 1867

MONET
Femei în grădină
1866—1867

Scanned with OKEN Scanner

DEGAS, *Domnișoara Fiocre in baletul «La Source»*, 1866—1868

BAZILLE, *Reuniune de familie* (a doua versiune), datat 1869

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Alfred Sisley
pi sotio so
1868

RENOIR
Lise
dacas 1867

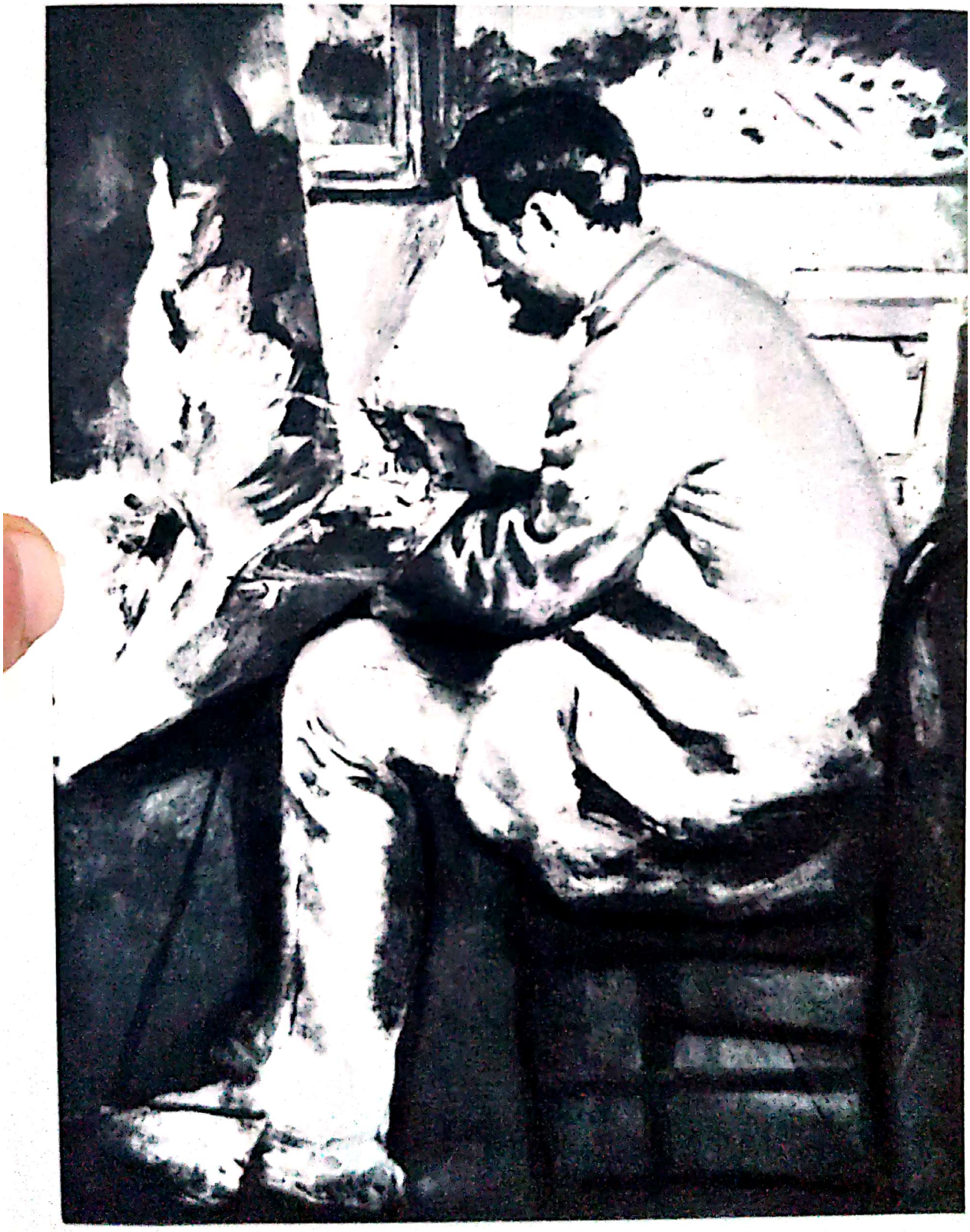
Scanned with OKEN Scanner

SISLEY
Natură moartă
1867

BAZILLE
Natură moartă
datat 1867

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Portretul lui Frédéric Bazille în fața șevaletului, datat 1867



Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Emile Zola*, 1868

Scanned with OKEN Scanner

FANTIN-LATOUR
Portretul
lui Edouard Manet
datat 1867

SISLEY, *Alee în pădure*
lîngă Celle-Saint-Cloud
datat 1867

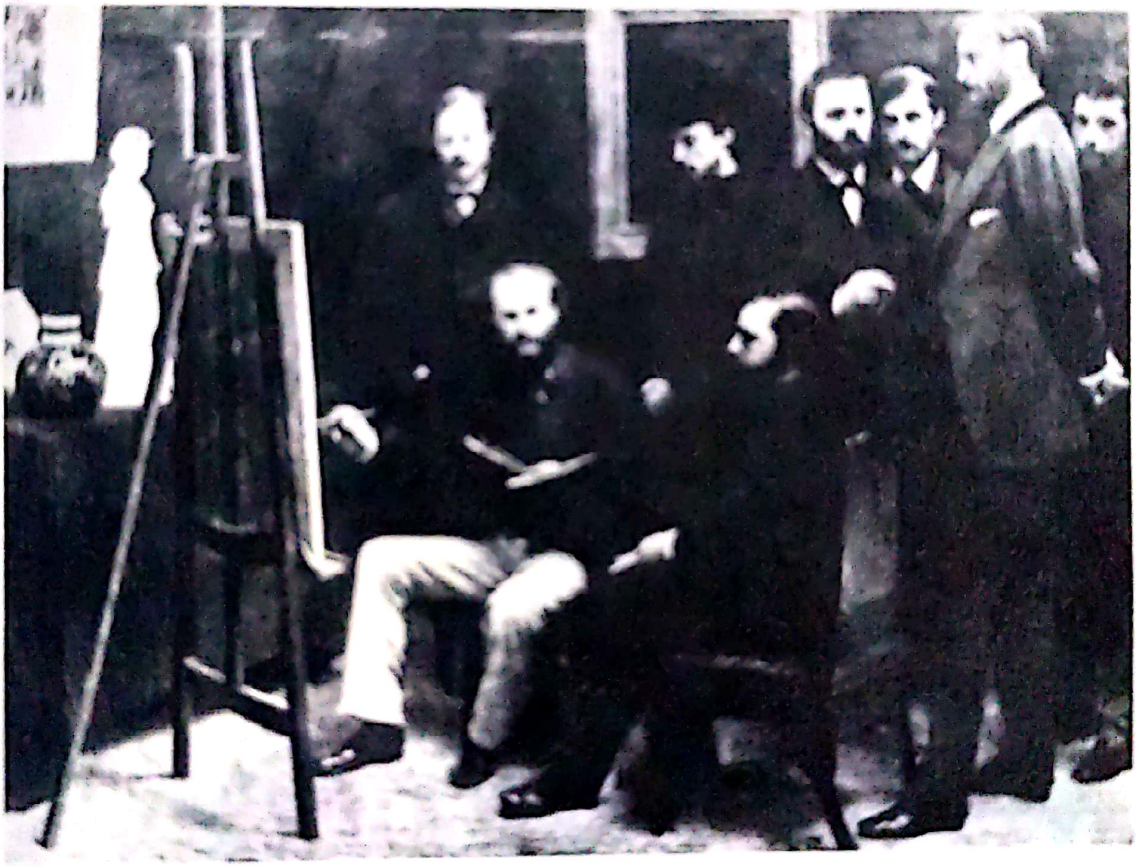
Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Portretul lui Théodore Duret*, datat 1868

Scanned with OKEN Scanner

BERTALL. *Isus pictînd printre discipoli sau Școala divină a lui Manet* (caricatură)

FANTIN-LATOUR. *Atelierul din Batignolles*. 1870.
De la stînga la dreapta: Scholderer, Manet, Renoir, Astruc (șezînd), Zola, Maitre, Bazille, Monet.

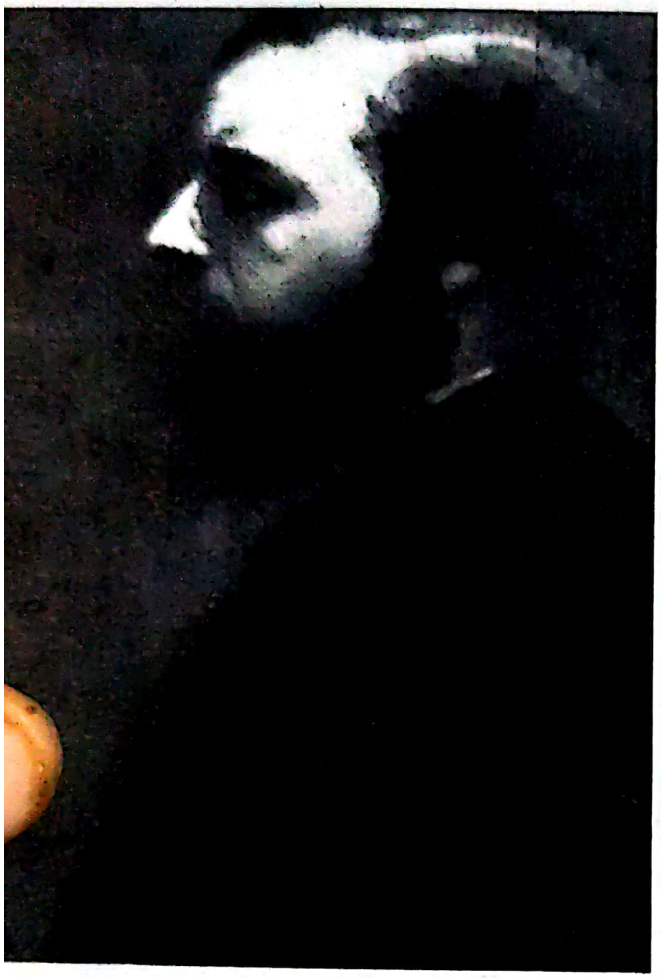


Detalii:
Renoir

Scanned with OKEN Scanner

Scholderer, Manet

Astruc

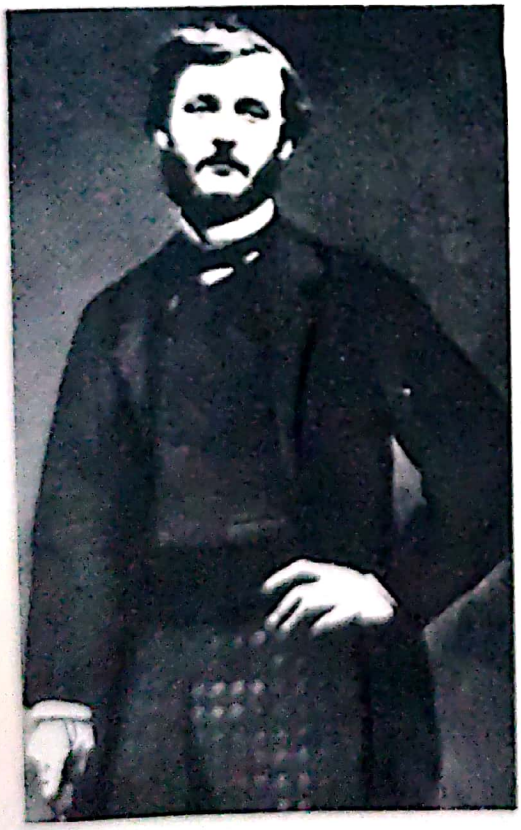


Zola, Maître, Bazille, Monet.

Scanned with OKEN Scanner

DESBOUTIN
Portretul lui Degas, către 1876

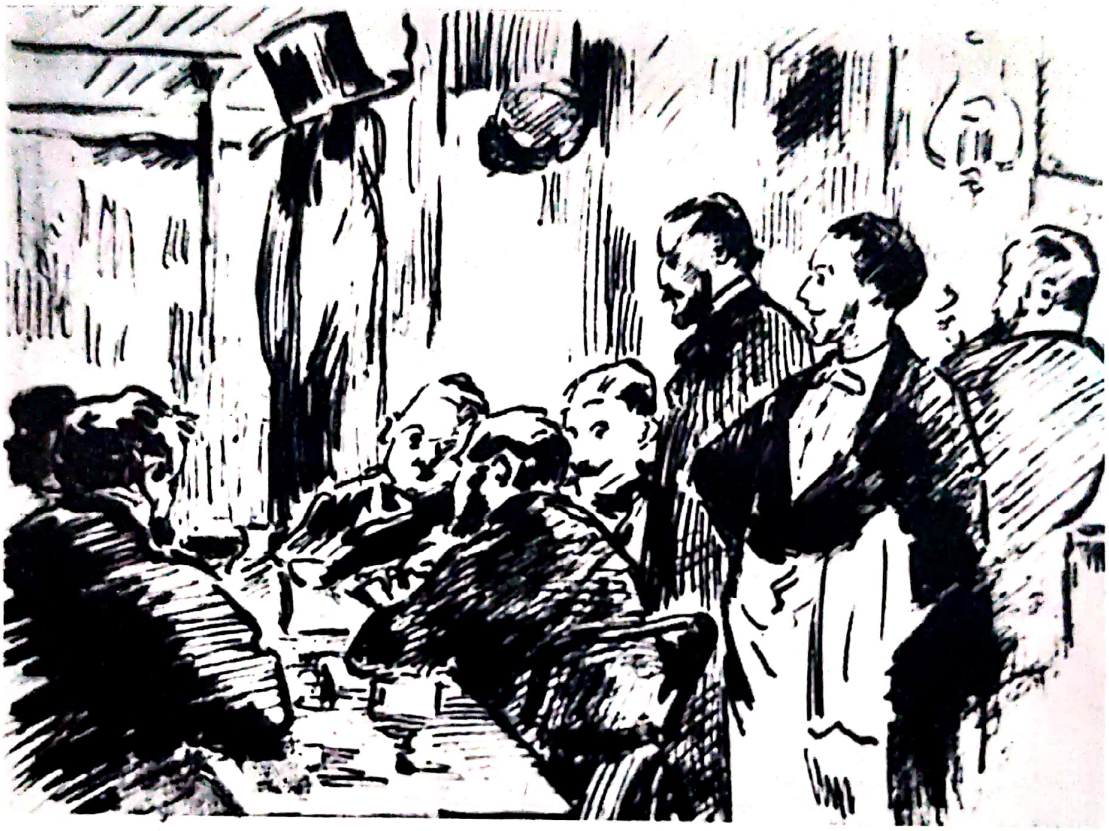
Fotografie a lui
Frédéric Bazille către 1869



Fotografie a lui
Alfred Sisley
către 1872

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Interior de cafenea*, datat 1869
SISLEY, *Prima zăpadă la Louveciennes*, către 1870



Scanned with OKEN Scanner

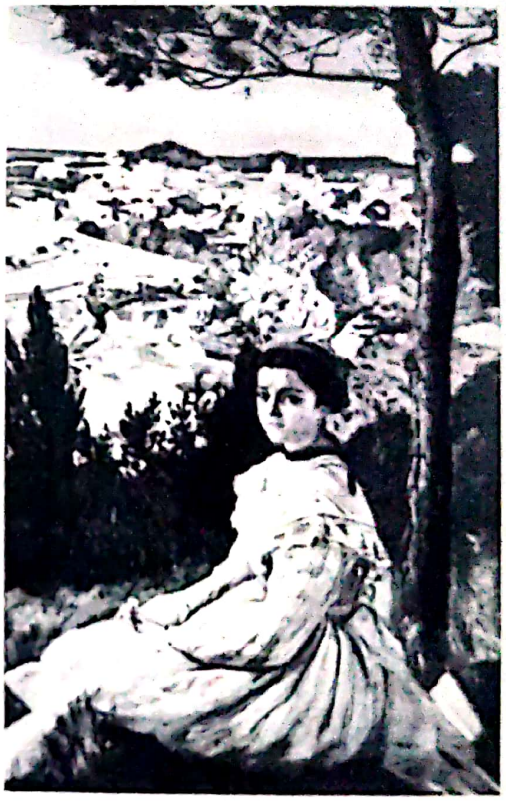
Gravură din
La mode illustrée

Copie a acesteia
de Cézanne,
către 1870

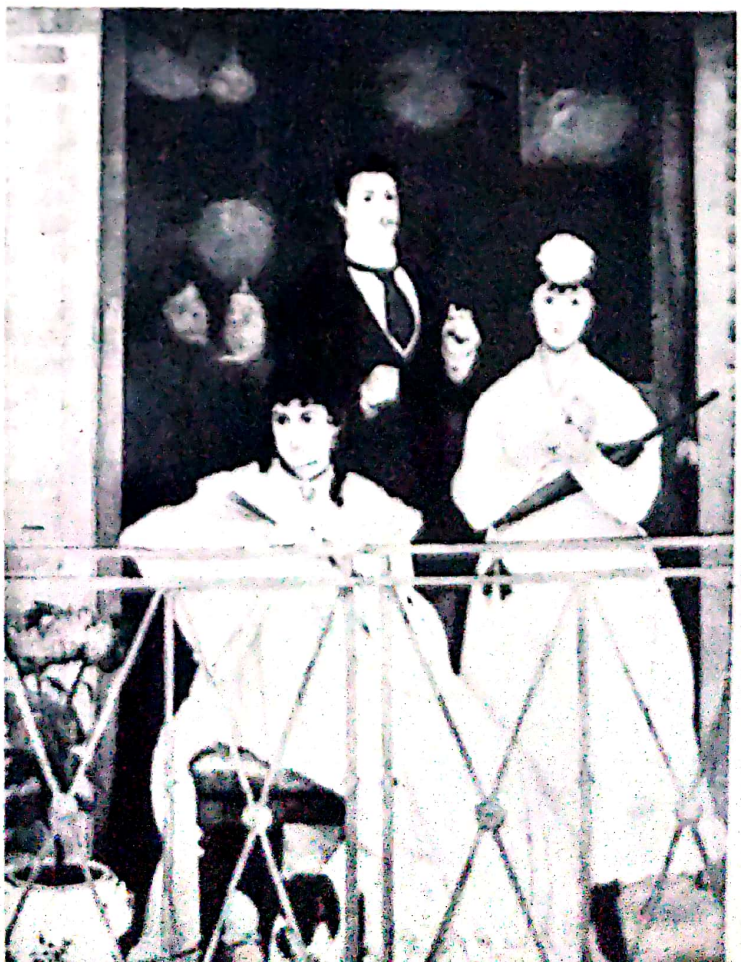
Scanned with OKEN Scanner

DEGAS,
Doamna Gaujelin,
datat 1867

BAZILLE,
Vedere din sat, datat 1868



MANET
Balconul
(Berthe Morisot,
Antoine Guillemet
și violonistul
Jenny Claus)
1869



Scanned with OKEN Scanner

MANET
Portretul
Evei Gonzales
datat 1870

MORISOT
Vedere
a micului port
Lorient
1869

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Cozonacul*, 1870

MANET, *Plecarea vaporului de Folkstone la Boulogne*, 1869

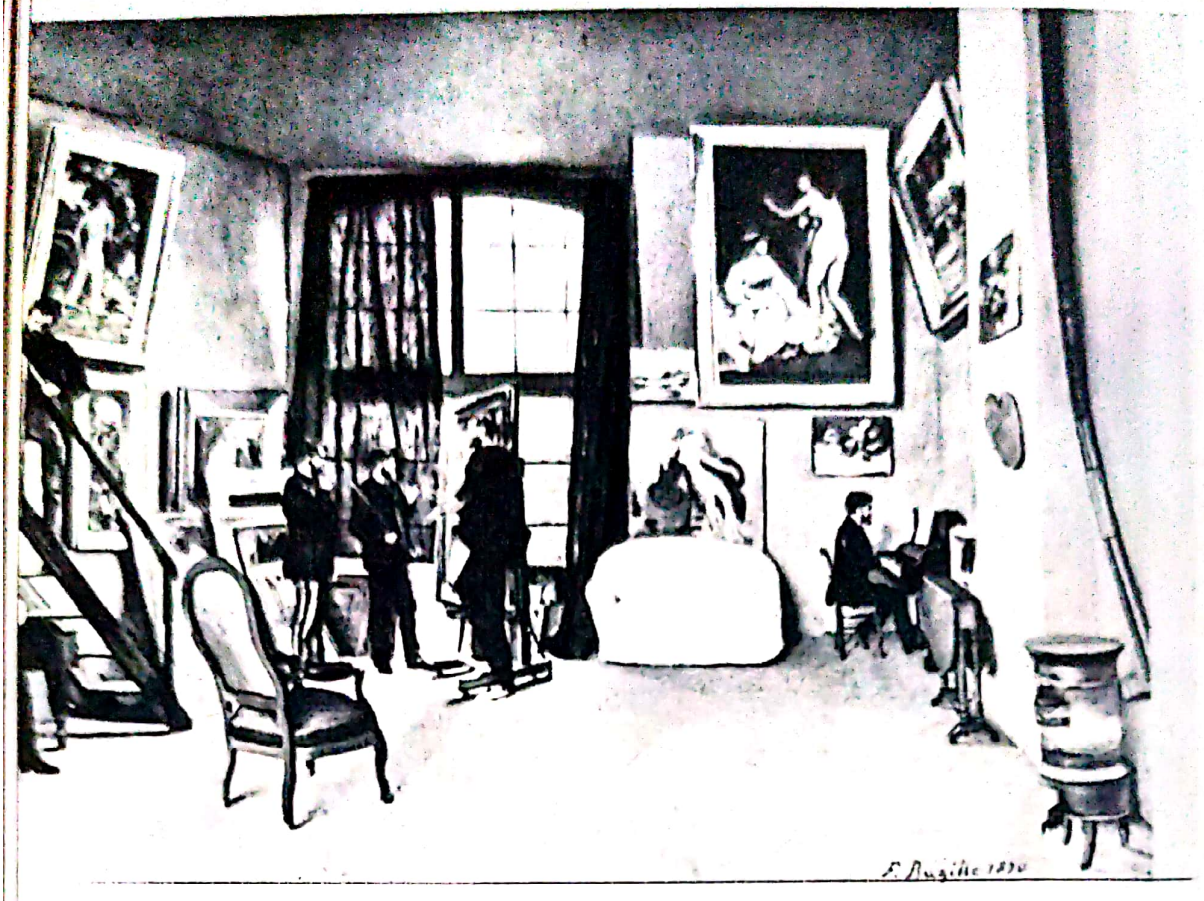
Scanned with OKEN Scanner

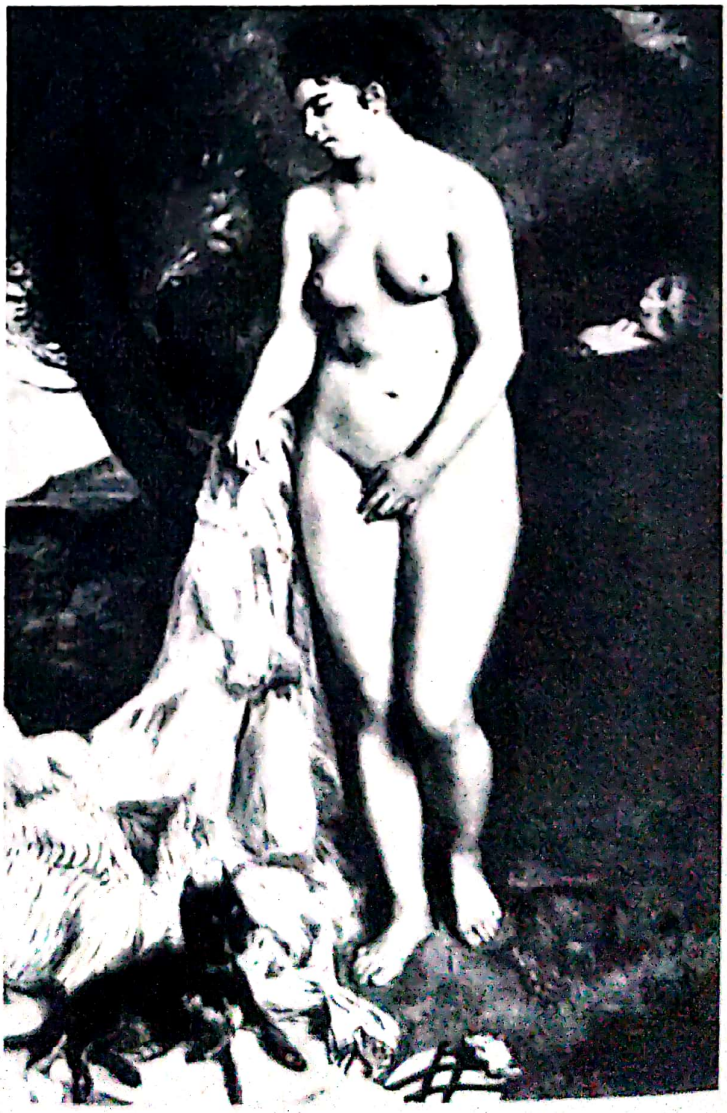
MONET, *La Grenouillère*, 1869

RENOIR, *La Grenouillère*, 1869

Scanned with OKEN Scanner

BAZILLE, *Atelierul artistului*, datat 1870





RENOIR
Femeie la baie
(Lise)
datat 1870

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR
Femeie din Alger
(Lise)
datat 1870

DEGAS, *Portretul doamnei Camus*, 1870

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SISLEY
Canalul Saint-Martin
datat 1870

MORISOT
Sora artistei, Edma,
și mama lor
1870

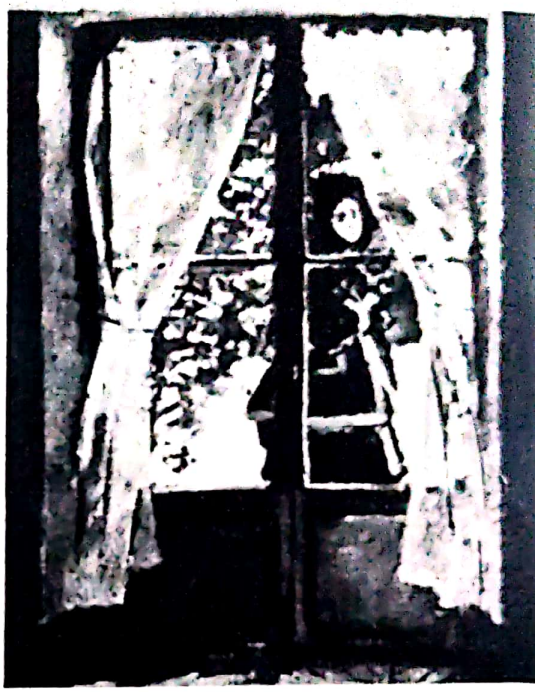
CÉZANNE
Portretul
lui Achille
Emperaire
1868—1870

CÉZANNE, *L'Estaque*, către 1871

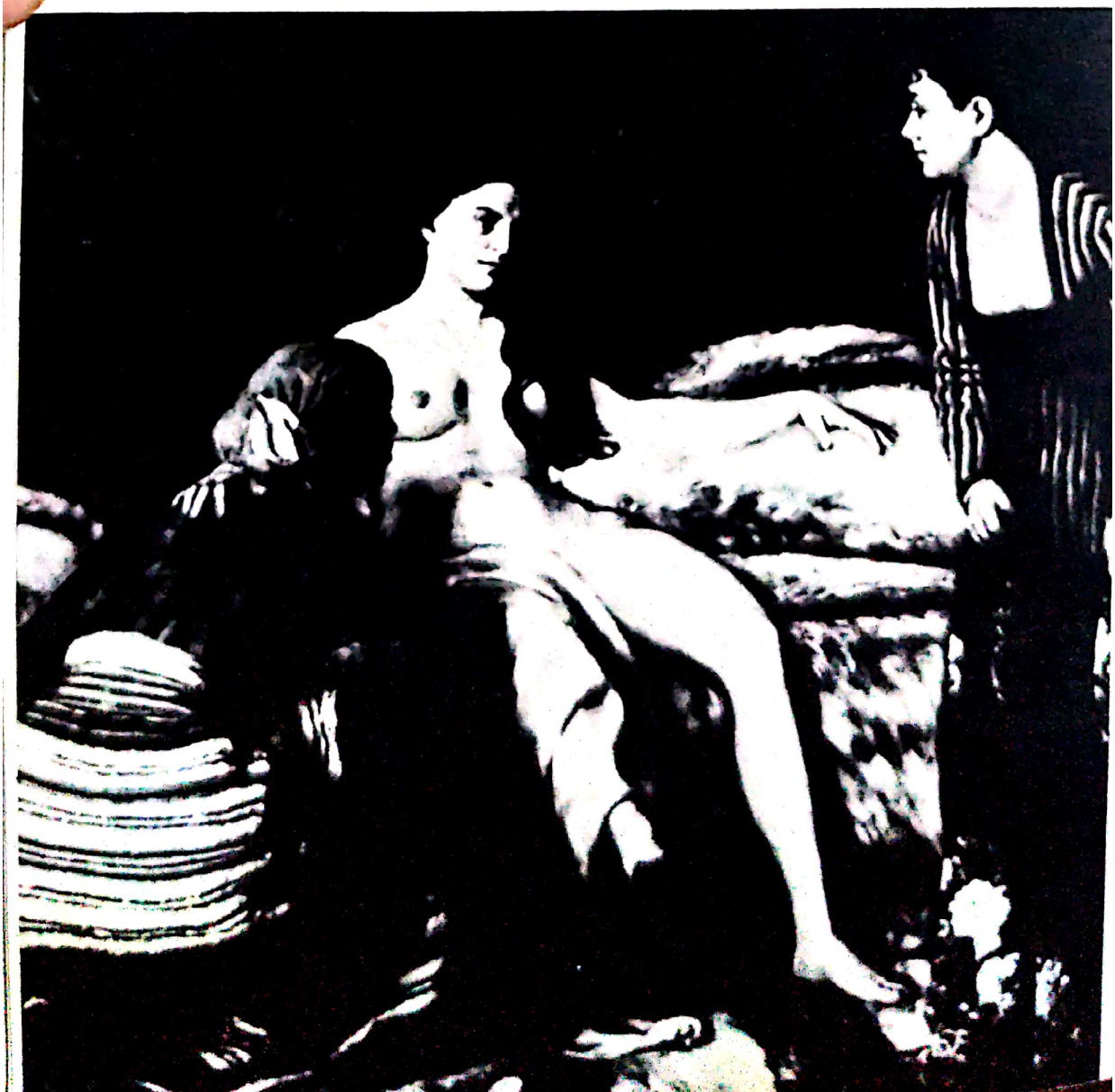
Scanned with OKEN Scanner

PISSARRO, *Louveciennes, drumul către Versailles* (soția și fiica artistului), datat 1870

MONET, *Haina roșie* (Doamna Monet), către 1870



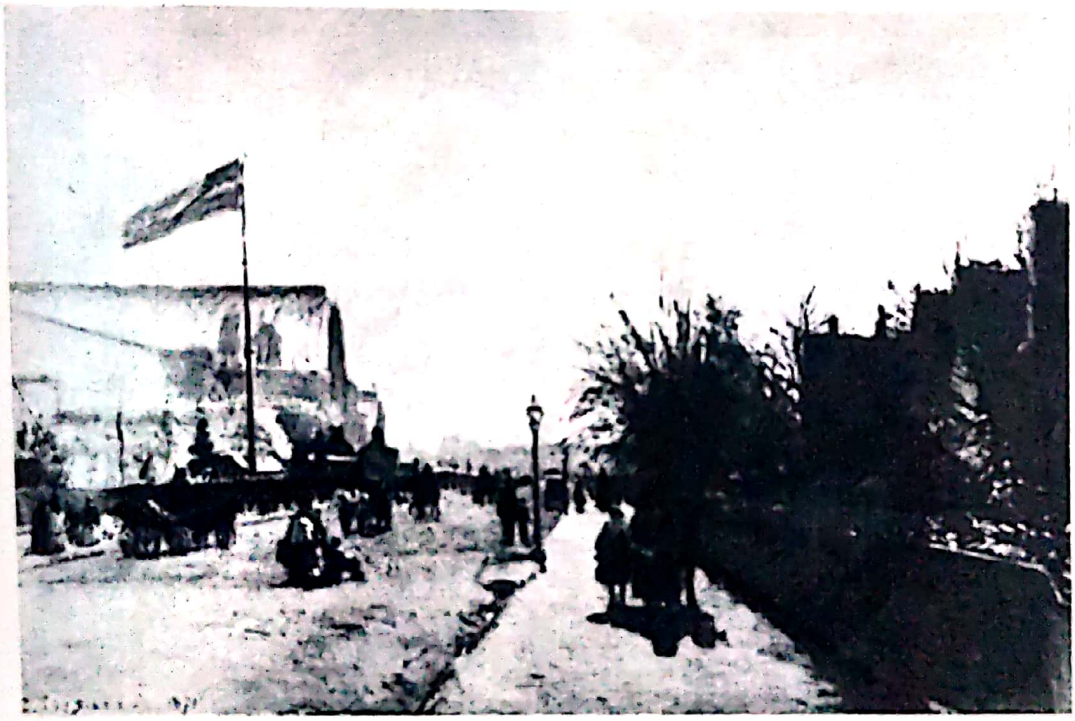
BAZILLE, *Toaleta*, datat 1870



Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Hyde Park*, Londra, 1871

PISSARRO, *Chrystal Palace*, Londra, datat 1871



REGNAULT
Salomea
datat 1870

Scanned with OKEN Scanner

DAUMIER, *Moştenirea*, 1871

MANET, *Baricada*, 1871

PISSARRO
Drumul din Rocquencourt
datat 1871

Scanned with OKEN Scanner

DAUBIGNY, *Morile din Dordrecht*, datat 1872

MONET, *Moară la Zaandam*, 1871—1872

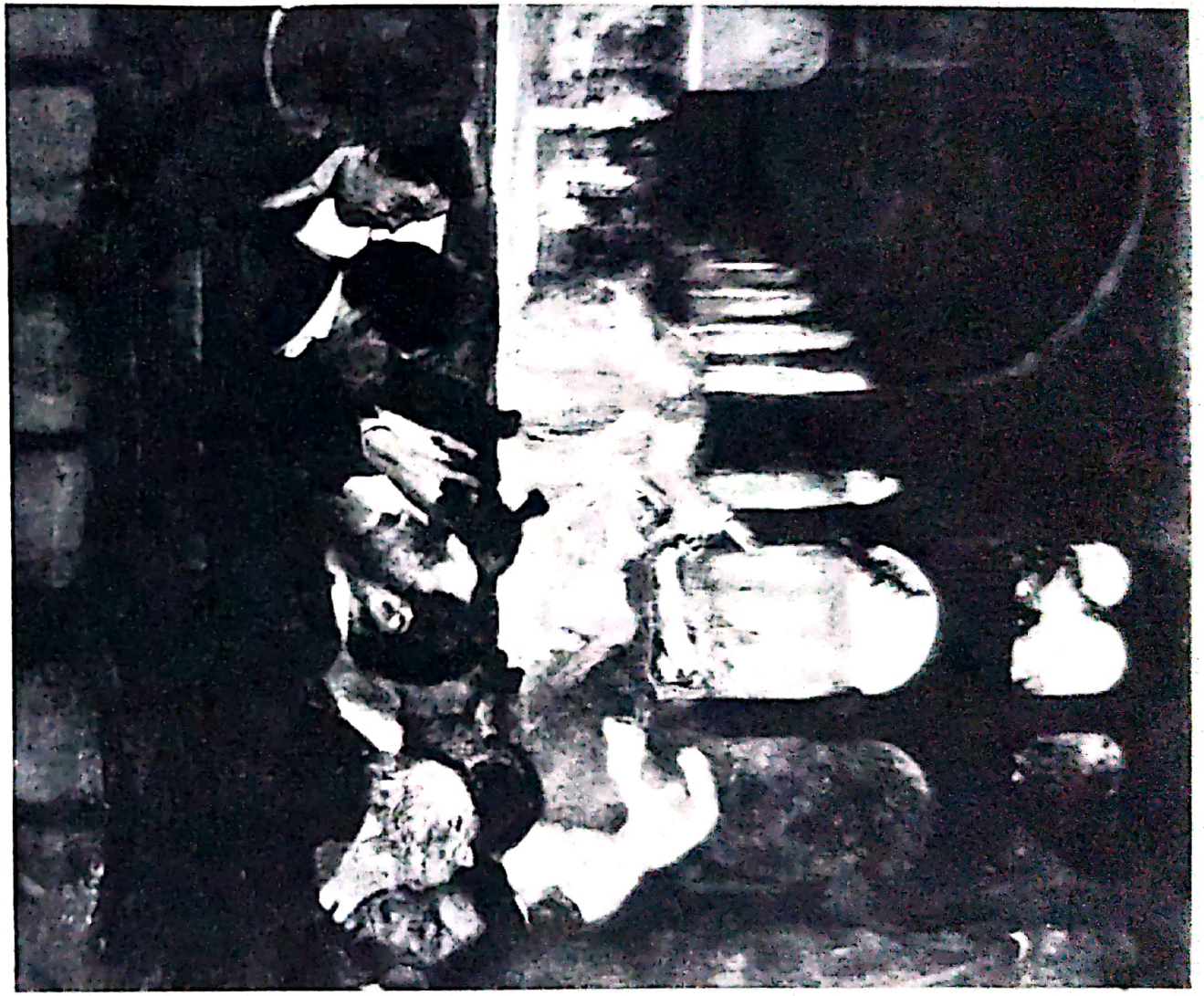
Scanned with OKEN Scanner

DEGAS, *Orchestra Operei din Paris*, 1868—1869

DEGAS, *Baletul «Robert le Diable»*, datat 1872

DEGAS, *Birou într-o întreprindere de bumbac la New-Orleans*
1873 (la stînga, sprijinindu-se de o fereastră
fratele artistului, Achille;
în prim plan, cu joben, unchiul său Michel Musson
în spate, citind ziarul, fratele său René)

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

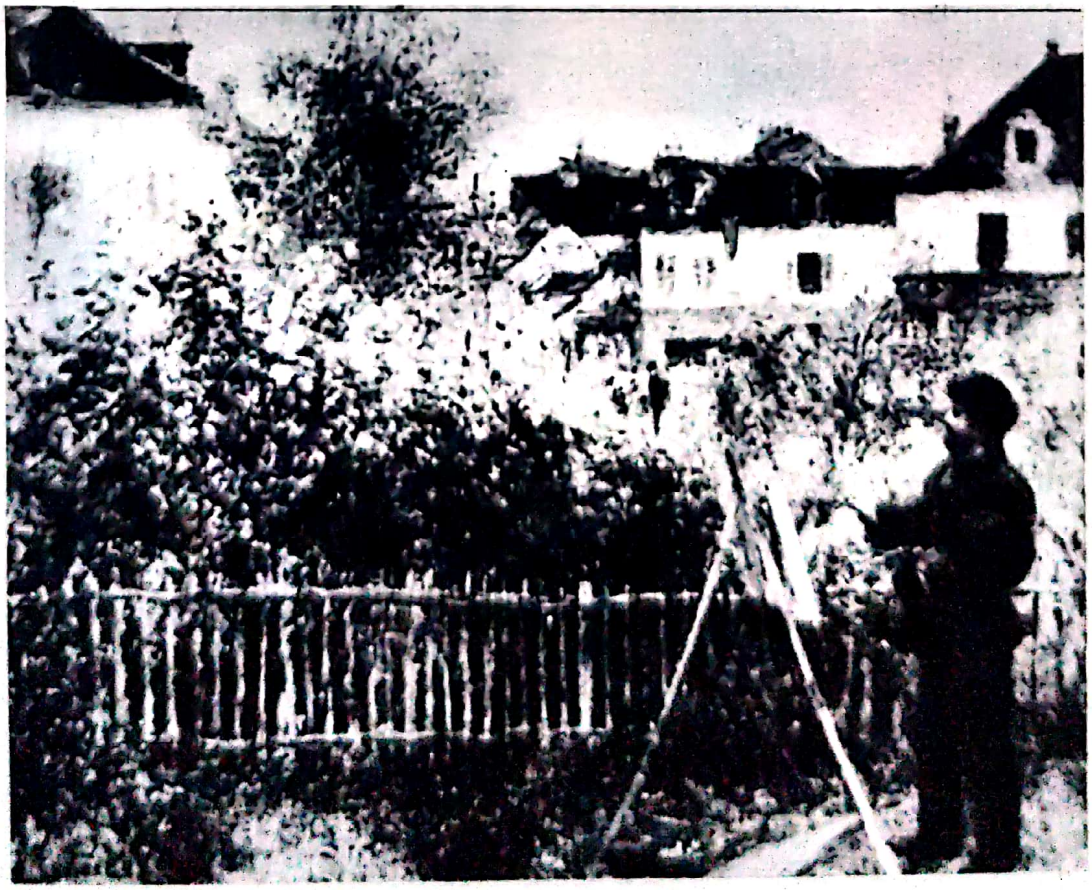
DEGAS, *Doamna Rene de Gas*, 1872—1873

DEGAS, *Sala de dans*, către 1872

Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Grădina artistului la Argenteuil*, datat 1873

RENOIR, *Monet pictîndu-şi grădina din Argenteuil*, 1873



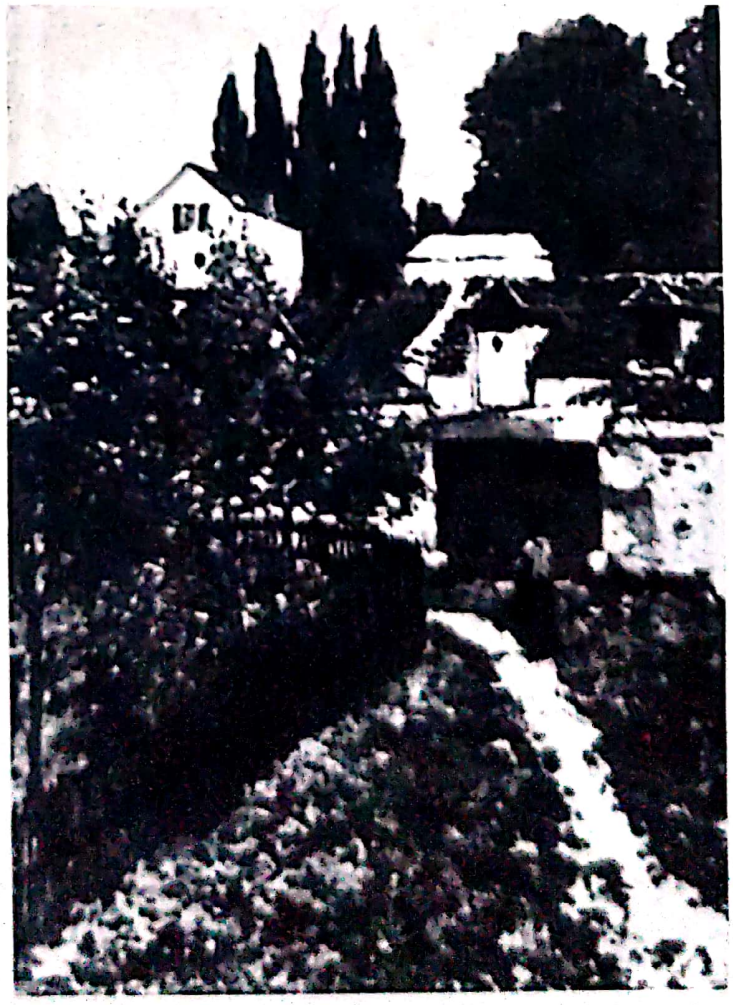
Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Balta cu rațe*, 1873

MONET, *Balta cu rațe*, datat 1873

Scanned with OKEN Scanner

SISLEY, *Iarna la Louveciennes*, datat 1874

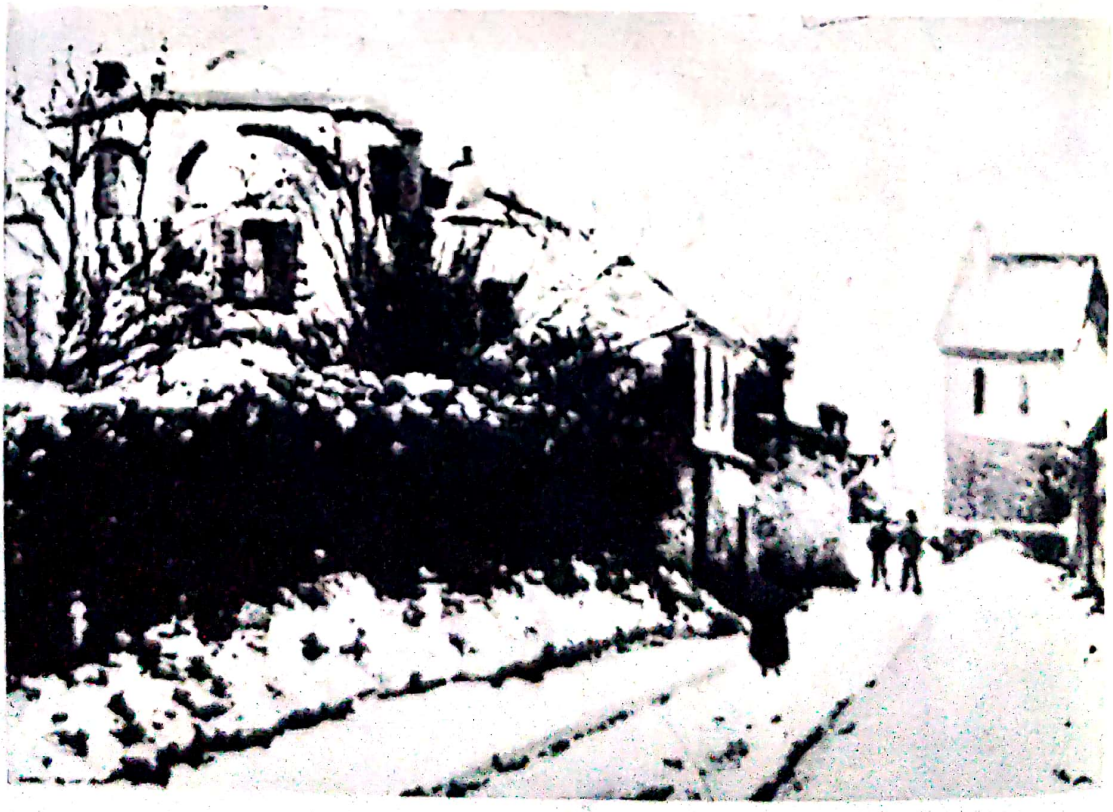


SISLEY, *Toamna la Louveciennes*, datat 1873

Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Stradă din Pontoise, iarna*, 1873

PISSARRO, *Stradă din Pontoise, iarna*, datat 1873



Scanned with OKEN Scanner

CÉZANNE, *Casa doctorului Gachet din Auvers*, către 1874

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Le Bon Bock*, datat 1873

SISLEY, *Podul din Villeneuve-la-Garenne*, datat 1872

RENOIR, *Plimbarea de dimineață în Bois de Boulogne*, datat 1873

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Dansatoare*, datat 1874

DEGAS, *Atelaj* (Paul Valpinçon cu familia), 1870—1872

MORISOT, *Leagănul*, 1873

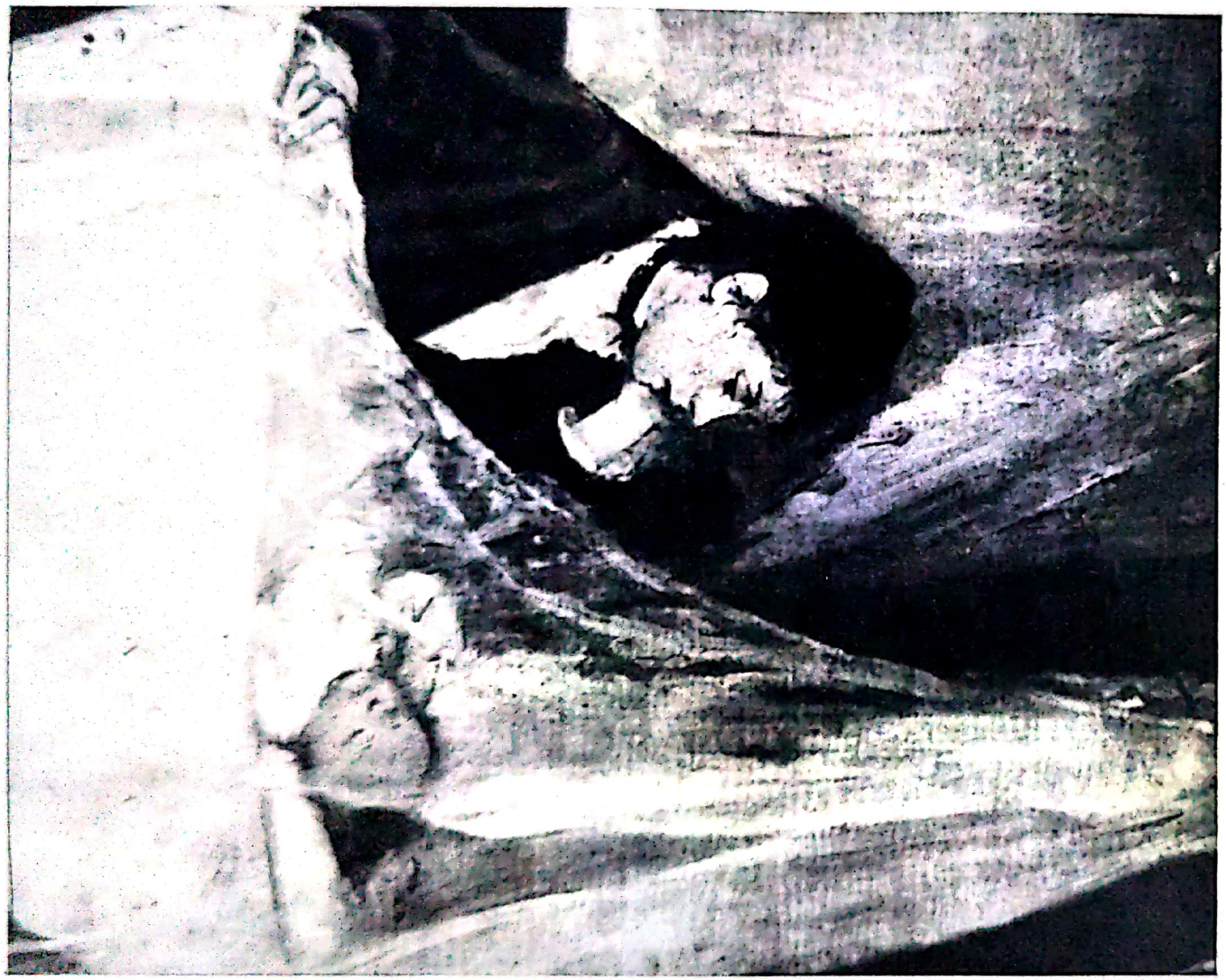
Scanned with OKEN Scanner

RENOIR. *Dansatoare*, datat 1874

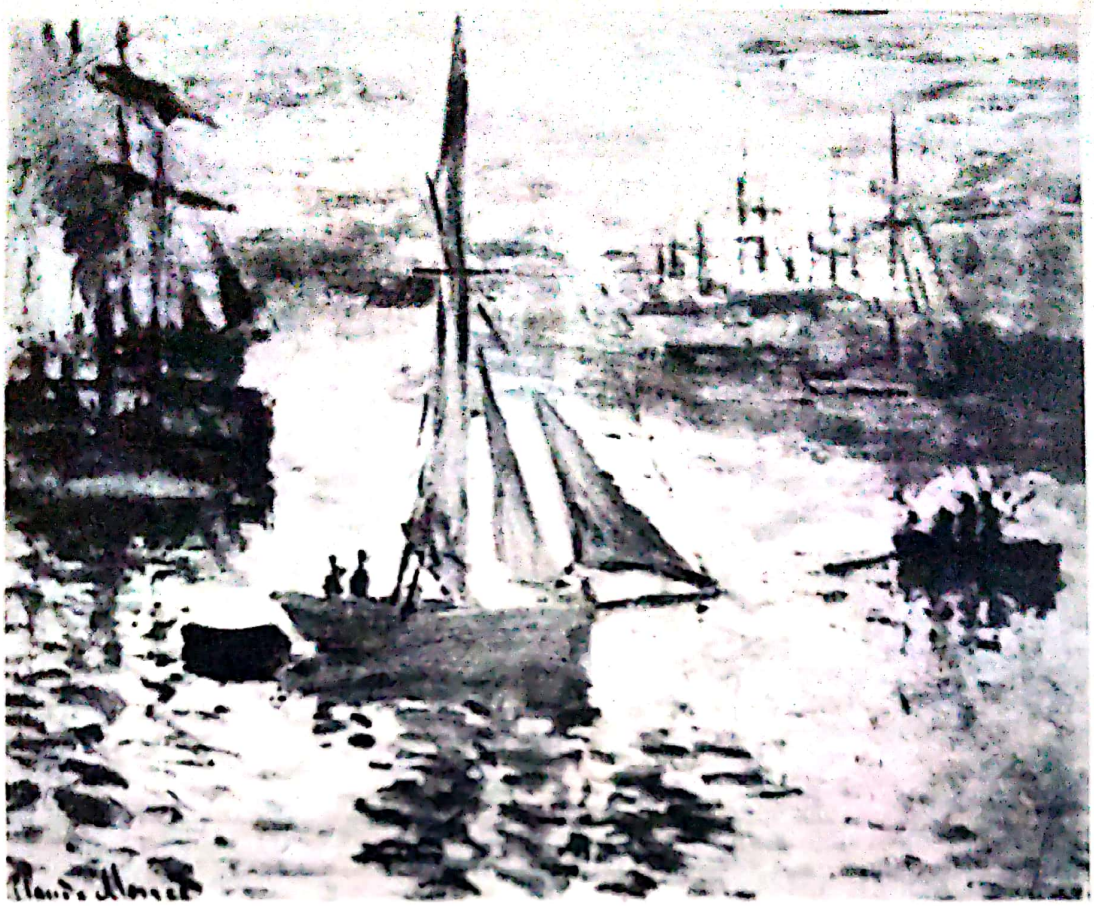
DEGAS. Atelej (Paul Valpinçon cu familia), 1870—1872

MORISOT. *Leagănul*, 1873

Scanned with OKEN Scanner

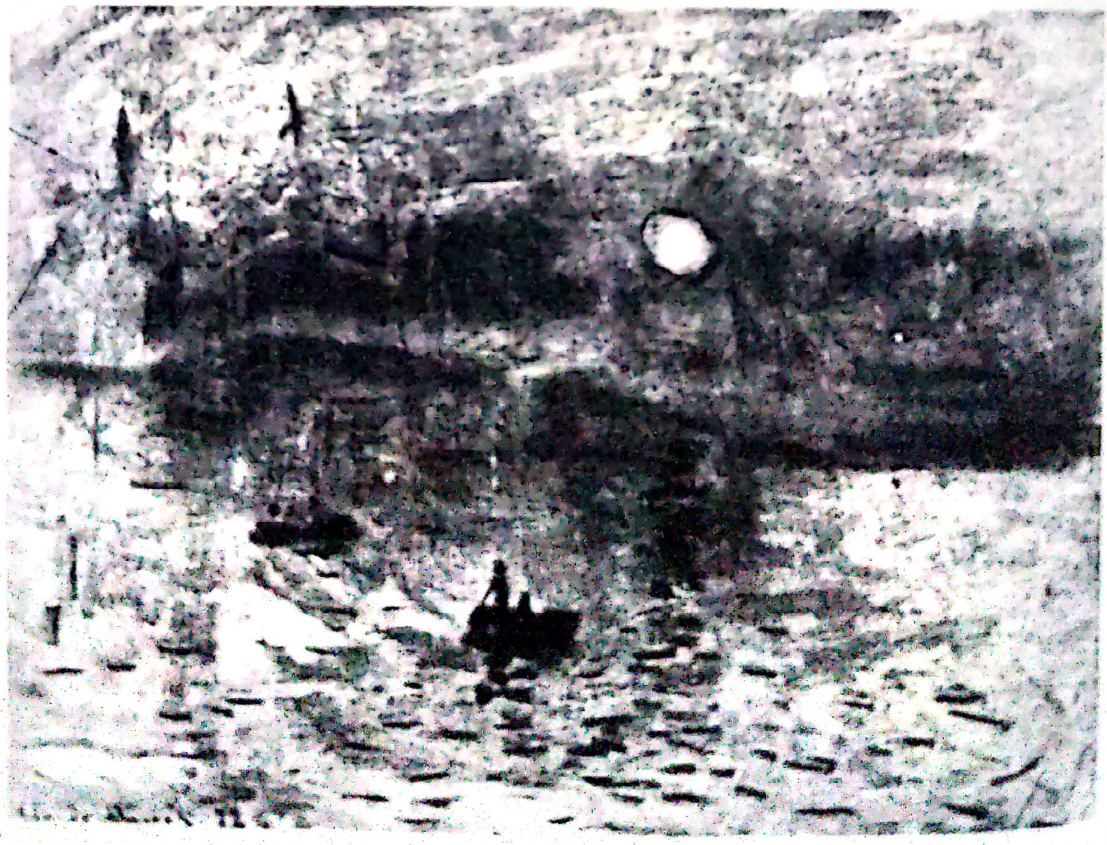


Scanned with OKEN Scanner



MONET, *Impresie. Răsărit de soare.* 1872

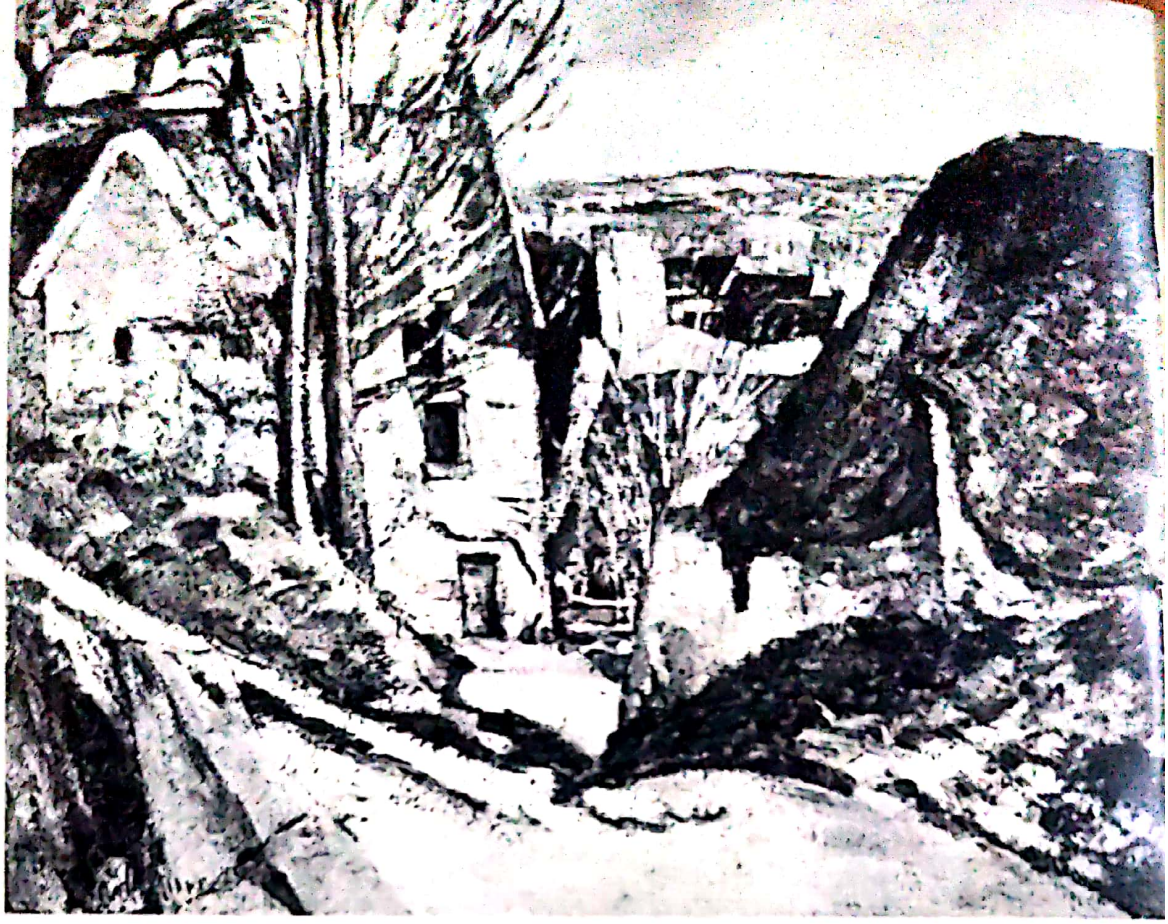
MONET, *Impresie, ceață.* datat 1872



Scanned with OKEN Scanner

MONET, *Boulevard des Capucines*, 1873

Scanned with OKEN Scanner



CÉZANNE, *Casa spînzuratului*, 1873—1874

CÉZANNE, *Olympia modernă*, 1872—1873

Scanned with OKEN Scanner

MANET, *Calea ferată*, 1873

SISLEY, *Lanuri de grîu lîngă Argenteuil*, datat 1873

Scanned with OKEN Scanner

RENOIR, *Loja*, datat 1874

Scanned with OKEN Scanner

brăcate în grabă şi care păstrează încă forma corpului etc. „Şi, de asemenea: Niciodată, pînă acum, monumentele sau casele nu au fost reprezentate aşa cum se văd de jos, de dedesubt, de aproape, aşa cum le vezi cînd treci pe stradă". Degas stabileşte o listă de diferite serii care urmau să-i permită studierea unor subiecte contemporane: muzicieni cu diferitele lor instrumente; brutării văzute sub diferite aspecte, comportînd naturi moarte cu tot felul de plini şi prăjituri; o serie consacrată fumului: fumul de ţigară, de locomotivă, de sobă, de la vapoarele cu aburi etc... o serie consacrată doliului (cu variaţii de negru): voalete, mănuşi, funcţionari de la pompele funebre; alte subiecte, de asemenea, ca, de exemplu, picioare dezgolite de dansatoare, observate în plină mişcare sau dansatoare în timp ce sînt coafate; nenumărate impresii, de asemenea: cafenele, seara cu „diferitele valori ale globurilor de lumină reflectate în oglinzi etc... etc." (36).

Multe dintre aceste subiecte nu vor fi tratate de Degas niciodată, altele, dimpotrivă, aveau să ocupe în opera sa un loc important, dar — după cum îşi va da curînd seama — esenţialul nu consta atît în varietatea subiecteor tratate cît în spiritul, în inventivitatea şi în măiestria desfăşurate pentru a le concepe şi a le pune în valoare. Lucru ciudat, cu cît Degas se arată mai original în concepţii şi în compoziţie, în ceea ce numim „latura intelectuală a picturii", cu atît el pare mai puţin preocupat să elaboreze o tehnică nouă sau un nou mod de a folosi culoarea. Dimpotrivă, se străduieşte, în ceea ce priveşte execuţia, să rămînă credincios tradiţiei, reuşind astfel să dea o înfăţişare firească chiar şi lucrurilor celor mai obişnuite (37).

Degas spunea adeseori: „Niciînd n-a existat o artă mai puţin spontană decît a mea. Ceea ce fac este rezultatul reflecţiei şi al studierii marilor maeştri. Sînt total ignorant în ceea ce priveşte inspiraţia, spontaneitatea, temperamentul" (38). Tot el mai spunea că nu e important să studieze

Scanned with OKEN Scanner

natura, pictura fiind o artă de convenție, și că „este mult mai bine să înveți să desenezi după Holbein“ (39). Principala sa preocupare era să descopere acea „linie vie, omenească, intimă“ despre care vorbiseră frații Goncourt, în timp ce ceilalți pictori erau preocupați de culoare și de aspectele schimbătoare ale naturii.

Bazille își petrece vara anului 1867 la proprietatea părinților săi, lîngă Montpellier. Pictează aici o compoziție de mari dimensiuni, grupîndu-i pe toți membrii familiei sale pe o terasă umbrită. Neavînd nici spiritul de investigație a lui Degas, nici puternicul temperament artistic a lui Monet, nici ușurința firească a lui Renoir, le înlocuiește cu o sîrguință naivă și cu o modestie sinceră. Lucrarea care rezultă este oarecum uscată și artificială, dar nu lipsită de un anume farmec auster. Conștient de limitele sale, Bazille știe că, pentru a-și dezvolta pe deplin talentul, trebuie, să se elibereze de o oarecare nesiguranță și stîngăcie.

Monet continuă să se afle tot la Sainte-Adresse, unde locuiește, docil, la mătușa sa. În iunie, îi scrie lui Bazille: „Am început să lucrez la foarte multe tablouri; am în lucru vreo douăzeci de marine năucitoare, și personaje, și grădini și, în sfîrșit, în unele marine, redau regatele din Le Havre, cu multe personaje pe plajă și cu rada plină de mici corăbii cu pînze. Pentru Salon, lucrez la ceva foarte ciudat: la o enormă corabie cu aburi“ (40).

Puțin mai tîrziu unele tulburări de vedere îl obligă pe Monet să-și întrerupă orice lucru în aer liber dar, cînd la sfîrșitul toamnei vine la Paris să-și vadă prietenii, Bazille le scrie surorilor sale: „Monet a picat din cer cu o colecție de tablouri mangifice... El și Renoir sînt cei doi pictori săraci pe care-i găzduiesc... Sînt foarte mulțumit de asta“ (41). Bazille își petrece toate serile din iarna anului 1867-1868 împreună cu Edmond Maître. Cîntau împreună muzică germană sau mergeau la concert, întovărășiți uneori de Renoir.

Scanned with OKEN Scanner

Renoir lucrase din nou în timpul verii la Chailly; Sisley fusese la Honfleur, înainte de a-l întîlni și de a picta aici, pentru Salon, un colț de pădure. În pădure venea și Renoir să picteze un portret de mari dimensiuni al unei femei reprezentată în picioare, portret executat în întregime în aer liber, dar cu linii și tonalități mai delicate decît cele din portretul lui *Camille* de Monet. Această *Lise* precum și *Portretul lui Sisley și al soției sale*, pe care avea să-l facă în 1868, sînt primele tablouri de mari dimensiuni prin care, în ciuda unei oarecare influențe a lui Coubert, Renoir își afirmă propria sa personalitate. Formele sînt obținute exclusiv cu ajutorul modelului iar interferența umbrelor colorate este respectată. Criticul Bürger este primul care remarcă acest lucru, scriind despre tabloul *Lise*. „Rochia de voal alb, strînsă în talie cu o panglică neagră ale cărei capete cad pînă la pămînt, este în plină lumină, dar cu ușoare reflexe verzi din cauza frunzișului din preajmă. Capul și gîtul se află într-o penumbră delicată, la adăpostul unei umbrele. Efectul este atît de firesc și de conform cu realitatea, încît pare fals, cîci sîntem obișnuiți să ne reprezentăm natura în culori convenționale... Dar culoarea nu depinde oare de mediul care o înconjoară?“ (42).

În 1868 Renoir pictează și un portret al lui Bazille așezat în fața șevaletului său. Manet va fi un mare admirator al acestui tablou și se pare că Renoir i l-a și oferit (este puțin probabil ca Manet să-l fi cumpărat). Manet însuși pictează în această perioadă un portret al prietenului său Zola.

Anul 1868 nu începe sub auspicii favorabile. Monet este tot fără bani; părăsise locuința mătușii sale și nu avea nici măcar cu ce să cumpere lemne pentru Camille și pentru copil. În primăvara aceluiași an totuși Boudin obține de la organizatorii unei Epoziții Maritime Internaționale din Le Havre, să-i invite ca participanți pe Courbet, Manet și Monet. Toți trei și Boudin însuși obțin medalii de argint. Lui

Monet un oarecare domn Gaudibert îi comandă un portret al soției sale, pe care îl va picta într-un castel din Etretat (43). Dar Monet continua să fie deprimat și îi scria lui Bazille:... „toate astea nu îmi ajung pentru a-mi reda vechiul entuziasm. Nu pictez cum aș vrea, și, hotărît lucru, nu mai cred în glorie. Mă aflu într-o stare mizerabilă. De fapt n-am făcut nimic de cînd ne-am despărțit. Am devenit foarte leneș, totul mă plictisește de îndată ce vreau să lucrez; văd totul în negru. Pe lîngă toate astea, n-am bani, ca și pînă acum. Decepții, afronturi, speranțe, din nou decepții, iată ce-i cu mine, dragul meu prieten. La expoziția de la Le Havre n-am vîndut nimic. Am căpătat o medalie de argint (în valoare de cincisprezece franci) s-au scris despre mine articole grozave în ziarele locale, și asta-i tot; nu prea ține de foame. Am reușit totuși să fac o vînzare, dacă nu avantajoasă din punct de vedere pecuniar, cel puțin avantajoasă, poate, în ceea ce privește viitorul meu, deși nu mai cred în nimic. Am vîndut *Femeia verde (Camille)* lui Arsène Houssaye (inspector la Bele-Arte și director al revistei *L'Artiste*), care a venit la Le Havre și spune că vrea să mă lanseze“ (44).

Houssaye nu a plătit pentru *Camille* decît opt sute de franci, preț care pare însă ridicat dacă îl comparăm cu cel cu care vor fi curînd vîndute la licitație marinele lui Monet. După închiderea expoziției de la Le Havre, creditorii pun mîna pe tablourile lui Monet, care sînt apoi cumpărate conform relatării lui Boudin, de către domnul Gaudiber, cu optzeci de franci bucata (45). Din fericire, de la Paris sosesc vești bune: Daubigny este din nou membru al juriului și influența sa se face imediat simțită. Își dă chiar osteneala să scrie el însuși cîteva cuvinte unora dintre protejații săi: „Dragă d-le Pisaro (sic), scrie el, de exemplu, cele două tablouri ale d-vs sînt acceptate. Al d-voastră, C. Daubigny“ (46). Monet va fi primit poate, și el, un mesaj asemănător, deși doar unul dintre tablourile sale este acceptat. „Daubigny mi-a spus, relatează

Boudin unui prieten, că a avut de luptat ca să obţină ca unul dintre tablourile sale să fie admis; că la început a fost acceptat cel intitulat *Corabia* şi că, venind la rînd celălat, Nieuwerkerke i-a spus: „Ah! nu, prea multă pictură de felul ăsta“ (45).

În realitate, directorul de la Bele-Arte era foarte nemulţumit de intervenţia lui Daubigny. „D-nul Nieuwerkerke îl face răspunzător pe Daubigny arată Castagnary într-unul din articolele sale, pentru faptul că Salonul de anul acesta este ceea ce este: un Salon al noilor veniţi. Dacă porţile au fost deschise aproape tuturor celor care s-au prezentat; dacă Salonul conţine o mie trei sute şaptezeci şi opt de tablouri mai mult decît anul trecut; dacă, alături de această revărsare de pictură liberă, pictura de Stat face o figură destul de jalnică vina este a lui Daubigny... Nu ştiu dacă Daubigny a făcut tot ceea ce d-nul Nieuwerkerke îi pune în seamă. Dar sînt înclinat să cred că aşa stau lucrurile, căci Daubigny nu este numai un mare artist, ci şi un om adevărat, care-şi aminteşte de greutăţile din tinereţea sa şi care ar vrea să cruţe tinereţea altora de grelele încercări pe care le-a îndurat el însuşi (47).

În general, insistenţa şi exemplul lui Daubigny au rezultate foarte bune, cu excepţia cazului lui Cézanne, care este din nou refuzat. Lui Manet i se acceptă două tablouri (unul era *Portretul lui Zola*), de asemenea lui Bazille (unul fiind *Portretul de familie*), ca şi lui Pissarro (două vederi din Pontoise). Lui Degas, Monet, Renoir, Sisley şi Berthe Morisot cîte un tablou; lui Degas, *Portretul Domnişoarei Fiocre*; lui Renoir, *Lise*; lui Sisley, *Colţul de pădure* iar lui Berthe Morisot, un peisaj din Finistere. Dar comisia însărcinată cu amplasarea tablourilor neutralizează efectele liberalismului lui Daubigny, aşezînd în locurile cele mai defavorabile lucrările lui Renoir, Bazille, Monet şi Pissarro şi plasînd foarte prost şi lucrările lui Manet, ceea ce n-a împiedicat dealtfel ca şi unele şi altele să

obţină un oarecare succes. Castagnary protestează public împotriva tratamentului aplicat acestor pictori, plîngîndu-se mai ales că peisajele lui Pissarrro au fost de data aceasta „aşezate prea sus, dar nu atît de sus totuşi încît să-i împiedice pe amatorii de pictură să vadă marile calităţi prin care se disting“ (48). Astruc şi Castagnary se arată foarte elogioşi, ca şi Redon, devenit, cu această ocazie, critic de artă şi care, în *La Gironde* laudă tablourile lui Courbet, Manet, Pissarro, Jongkind şi Monet.

După ce constată că marea artă nu mai există, Redon scrie: „Asistăm la sfîrşitul unei vechi şcoli, deja pe drept condamnată, în timp ce, ici şi colo, cîteva voinţe puternice încearcă să se impună... S-o spunem deschis: cele mai bune lucruri aparţin tot acelor artişti care şi-au împrospătat forţele în contact cu izvoarele bogate ale naturii. Gestul lor a fost salvator; el a dus la apariţia unor adevăraţi pictori mai ales peisagişti“. După ce insistă asupra poeziei şi îndrăznelii picturii lui Corot, Redon consacră un lung pasaj lui Daubigny, în care spune printre altele: „Este cu neputinţă să te înşeli asupra orei cînd pictează d-nul Daubigny. Este pictorul unui moment, al unei impresii“, adăugînd că „sub pretextul de a reda cît mai adevărat realitatea, au fost izgonite din pictură acele calităţi absolut necesare oricărei opere izbutite: modelul, expresivitatea, compoziţia, amploarea planului, ideea, filozofia“. Dar de vreme ce natura a devenit „stăpînă şi răspunzătoare de efectul pe care urmează să-l producă, artistul trebuie să fie, în primul rînd, maleabil şi suspus în faţa ei, trebuie să ştie să lase în umbră omul pentru a face să strălucească din plin modelul, într-un cuvînt trebuie să aibă, lucru rar şi greu de dobîndit, mult talent fără a-l arăta“. Courbet, după părerea lui Redon, are această calitate preţioasă; găseşti în lucrările sale, „în cel mai înalt grad, ceea ce se numea altădată perspectivă aeriană care nu este decît rezultatul tonului foarte just şi al valorilor corect redate. Trecînd de la Courbet

la Manet, Redon nu se poate împiedica să afirme: „Cusurul lui Manet și al tuturor celor care, ca și el, vor să se mărginească la reproducerea textuală a realității, este acela că sacrifică omul și gîndirea sa bunei facturi a tabloului, adică reușitei unui accesoriu". *Portretului lui Zola* Redon îi găsește mai mult calități de natură moartă. În schimb este entuziasmat de cele două peisaje a lui Pissarro. „Culoarea, oarecum estompată, este în schimb simplă, generos aplicată și bine simțită. Talent singular care pare că brutalizează natura. O tratează într-o manieră în aparență foarte rudimentară, ceea ce indică, mai ales, sinceritate. D-nul Pissarro vede lucrurile simplu: își impune, în ceea ce privește culoarea, acele sacrificii care nu fac decît să exprime și mai viu impresia generală, totdeauna puternică pentru că este simplă." Lui Monet, Redon îi recunoaște o „îndrăzneală neobișnuită", dar regretă că marina sa este de dimensiuni prea mari. În schimb, tablourile lui Degas, Renoir, Sisley, Berthe Morisot și Bazille nu sînt menționate în articolele lui Redon (49).

Zola de asemenea publică un nou *Salon*, dar evită cu grijă (sau poate că este constrîns să o facă) să-i numească pe artiștii oficiali pe care îi detestă. Articolele sale nu sînt așadar tot atît de caustice ca acelea din prima sa serie, cu atît mai mult cu cît arta lui Manet pare a nu mai fi la fel de contestată ca în 1866. „După părerea mea, succesul lui Eduard Manet este total, spune Zola: n-aș fi îndrăznit niciodată să mi-l închipui atît de grabnic și de mare" (50). În privința lui Pissarro, Zola spune: „Un bun tablou al acestui artist este actul unui om de gust".

Monet obține din nou un oarecare succes: „La Salon l-am întîlnit pe Monet, notează Boudin, care ne dă tuturor un exemplu în ceea ce privește consecvența principiilor; există în pictura sa o lăudabilă căutare a tonului adevărat, care începe să fie prețuită de toți" (51).

Dar noi greutăți îl pîndeau pe Monet la plecarea sa din Paris. Spre sfîrșitul lui iunie îi scrie

lui Bazille din Fécamp: „Îți scriu în grabă cîteva cuvinte, pentru a-ți cere să mă ajuți cît mai repede. M-am născut cu siguranță într-o zodie rea. Am fost dat afară din han, doar cu ce aveam pe mine. I-am instalat pentru cîteva zile în apropiere pe Camille și pe micul și sărmanul Jean. În seara asta plec la Le Havre spre a încerca să obțin niște bani de la admiratorul meu. Familia nu vrea să mai facă nimic pentru mine. Nu știu încă, așadar, unde mă voi adăposti mîine. Prietenul tău nefericit — Claude Monet. P.S. Eram atît de tulburat ieri încît am făcut prostia să mă arunc în apă. Din fericire, n-am pățit nimic“ (52).

Admiratorul lui Monet — e vorba probabil de domnul Gaudibert — s-a arătat mai sensibil la necazul pictorului decît proprii lui părinți. Se pare că i-a acordat lui Monet o sumă periodică de bani, asigurîndu-i astfel o liniște provizorie și redîndu-i curajul de a lucra. O scrisoare către Bazille, datată din septembrie 1868, exprimă un sentiment de calmă satisfacție: „Sînt înconjurat aici de tot ceea ce îmi place, scrie, Monet de la Fécamp. Îmi petrec timpul în aer liber și pe malul apei cînd e timp urît sau cînd corăbiile pleacă la pescuit. Uneori mă duc pe cîmp, care e atît de frumos aici încît îl găsesc poate chiar mai plăcut iarna decît vara. Și, firește, în tot acest timp lucrez. Cred că anul acesta voi realiza mult. Iar seara, dragul meu prieten, regăsesc în căsuța mea un foc bun și o familie iubitoare. Dacă ai vedea cît este acum de drăguț finul tău! Dragul meu, e minunat să-l vezi cum crește, și, crede-mă, sînt foarte fericit să-l am. Îl voi picta pentru Salon, cu alte personaje în jur, bineînțeles. Anul acesta voi picta două tablouri cu figuri, unul reprezentînd un interior cu un copil mic și două femei și altul mateloți în aer liber (53). Și vreau s-o fac în mod strălucit. Datorită acestui domn din Le Havre care mă ajută, mă bucur de cea mai desăvîrșită liniște. Nu-mi doresc decît să rămîn mereu astfel, undeva, în mijlocul naturii, într-un loc li-

nistit. Îți mărturisesc că nu te invidiez că ești la Paris. Sincer vorbind, cred că nu se poate face nimic într-un asemenea loc. Nu crezi că poți lucra mai bine singur și în plină natură? Eu sînt sigur de asta; dealtfel, am gîndit totdeauna astfel și ceea ce am făcut în aceste condiții a ieșit totdeuna mai bine. La Paris, oricît de tare ai fi, ești prea preocupat de ceea ce vezi și de ceea ce auzi, în timp ce ceea ce pictez eu aici are meritul de a nu semăna cu pictura nimănui, cel puțin așa cred, pentru că reprezintă numai expresia a ceea ce am simțit eu. Cu cît înaintez, cu atît regret că știu atît de puțin; acesta este lucrul care mă supără cel mai mult“ (54).

Monet încheia spunînd că dat fiind că negustorul de culori refuză să-i mai vîndă pe credit, ar fi fericit dacă Bazille i-ar trimite cîteva dintre tablourile pe care le lăsase în atelierul său. De data aceasta are grijă să precizeze că nu dorește decît tablouri albe sau abandonate. De tablourile terminate îi cere lui Bazille să aibă mare grijă: „Am pierdut atîtea încît țin la cele care mi-au mai rămas“.

În timp ce Monet trăia astfel retras la țară, existența prietenilor săi continua, la Paris, fără prea mari schimbări. Renoir pictează patinatori în pădurea Boulogne, dar se hotărăște ca pe frig să nu mai lucreze în aer liber. Stînd tot prost cu banii, Guillaumin începe în 1868 să picteze storuri pentru a-și cîștiga existența, așa cum făcuse altădată Renoir (55). Pissarro este obligat să i se alăture un timp spre a putea face față nevoilor familiei sale, iar Guillaumin schițează atunci un portret la lui Pissarro pictînd storuri. În timpul acestei ierni, în atelierul pictorului belgian Stevens, Bazille îl întîlnește adeseori pe Manet, căruia Fantin îi făcuse între timp cunoștință cu Berthe Morisot (a cărei soră se căsătorise și renunțase la pictură). Talentul lui Manet face asupra ei o impresie adîncă; la rîndul său acesta este cucerit de farmecul și distincția înnăscută a tinerei femei.

Manet își petrecuse vara precedentă la Boulogne, de unde făcuse o excursie de patruzeci și opt de ore în Anglia. Se întorsese de acolo agreabil impresionat atît de atmosfera Londrei cît și de primirea pe care i-o rezervaseră pictorii englezi. „La ei nu există acea gelozie ridicolă pe care o întîlnești la noi; aproape toți sînt niște adevărați gentilomi“ (56) îi scrie el lui Zola. Iar lui Fantin îi mărturisește convingerea că aici existau multe șanse de a izbîndi, adăugînd: „Dorința mea, acum este să cîștig bani“ (57). Nerăbdarea sa de a obține o reușită mondenă și financiară îl face să accepte un șiretlic imaginat de Duret, tînăr jurnalist și politician pe care-l cunoscuse la Madrid, unul dintre fondatorii ziarului de opoziție *La Tribune*, la care colabora Zola. Deși Duret nu manifestase la început decît entuziasm moderat față de arta lui Manet (58), îi pozează acestuia, propunînd pictorului să-și semneze tabloul foarte discret, căci dorea să-l prezinte cunoștințelor sale din burghezie drept opera unuia dintre artiștii cunoscuți care expuneau la Salon. După ce portretul va fi fost îndelung admirat, avea intenția să dea în vileag numele adevăratului pictor, punîndu-i în încurcătură pe „admiratori“ și obligîndu-i astfel să recunoască talentul lui Manet (59). Manet consimte să-și semneze lucrarea scriindu-și numele de la coadă la cap, ceea ce practic îl făcea indescifrabil (60).

În toamna anului 1868, Manet, care avea oroare de modelele de profesie, o roagă pe Berthe Morisot să accepte să-i pozeze pentru un tablou, *Balconul* (inspirat după tabloul *Majas pe un balcon* de Goya), pe care îl proiecta atunci și în care urma să apară și Guillemet. Ea acceptă și vine cu regularitate în atelierul lui Manet, întovărășită de mama sa.

În această perioadă pictorii se reuneau adeseori seara la cafeneaua Guerbois, în cartierul Batignolles, și cînd, la începutul lui 1869, Monet se întoarce la Paris, Manet îl invită să vină să-i întîlnească aici.

1 Valabrègue către Marion, aprilie 1866; vezi M. Scolari şi A. Barr, Jr.: „Cézanne dans les lettres de Marion à Morstatt 1865—1868", *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1937, şi *Magazine of Art*, februarie, aprilie şi mai 1938.

2 Scrisoarea doamnei F., sora lui J. Lecoeur, prietenul lui Renoir, 6 iunie 1866, vezi *Cahier d'Aujourd'hui*, ianuarie 1921.

3 Cézanne către Nieuwerkerke, 19 aprilie 1866; vezi Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1937, p. 94.

4 Despre Duranty şi Zola, vezi Auriant: „Duranty et Zola", *La Nef*, iulie 1946. Pentru un portret al lui Duranty, vezi A. Silvestre: *Au pays des Souvenirs*, Paris, 1892, cap. XIII: „Le Café Guerbois".

5 E. Zola: „Proudhon et Courbet", reprodus în *Mes Haines*, Paris, 1867 (Vezi şi *Oeuvres Complètes*, Paris, 1927—1929).

6 E. Zola: „Un suicide", *L'Événement*, 19 aprilie 1866. Acest articol, care nu figurează în reeditările volumului *Mon Salon*, i-a fost inspirat lui Zola de sinuciderea unui pictor refuzat. Vezi şi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, p. 123.

7 E. Zola: „Mon Salon", *L'Événement*, 27 aprilie — 20 mai 1866, publicat sub formă de broşură în mai 1866, şi mai tîrziu în *Mes Haines*, Paris, 1867. Vezi E. Zola, *Oeuvres Complètes*, note şi comentarii de Maurice le Blond, Paris, 1928.

8 Trei dintre aceste scrisori sînt reproduse în broşura *Mon Salon*, Paris, 1866, dar nu figurează în volumul *Mes Haines*.

9 E. Zola: „A mon ami Paul Cézanne", prefaţă la *Mon Salon*, reprodusă în *Mes Haines*. Despre prietenia dintre Zola şi Cézanne, vezi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939.

10 W. Bürger: „Salon de 1866", reprodus în *Salons* (1861—1868), Paris, 1870, vol. II, p. 325.

11 Castagnary: „Le Salon de 1866", reprodus în *Salons* (1857—1870), Paris, 1892, vol. I, pag. 224 şi 240.

12 Este vorba se pare de tabloul care făcea parte altădată din colecţia doctorului de Bellio, aflat în prezent la Muzeul Simu din Bucureşti.

13 Castagnary: „Le Salon de 1863", *op. cit.*, vol. I, pag. 105—106 şi 140.

14 Castagnary: „Le Salon de 1868", *op. cit.* vol. I, pag. 291.

15 Monet către Thiébault-Sisson. Vezi *Le Temps*, 27 noiembrie 1900.

16 Există mai multe versiuni ale acestui incident; vezi M. Elder: *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris, 1924, pag. 54—56. P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938, pag. 21—22, relatează anecdota, pe care o ştia de la Monet, dar complimentele îi sînt atri-

buite lui Decamp și nu lui Diaz. După M. de Fels: *La Vie de Claude Monet*, Paris, 1929, p. 88, Latouche expusese tabloul *Femei în grădină*, și reproșul venea din partea lui Corot, iar complimentele îi aparțineau lui Diaz. G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, cap. VIII, menționează și el *Femei în grădină* ca fiind tabloul expus de către negustor și luat în zeflemea de Manet. O versiune analoagă este dată de W. Pach: *Queer Thing Painting*, New York-Londra, 1938, pag. 102—103. A. Alexandre: *Claude Monet*, Paris, 1921, p. 46, spune că observațiile lui Manet se referă la *Dejunul pe iarbă* de Monet, expus de Latouche, dar în convorbirea cu Thiébault-Sisson, *op. cit.*, Monet vorbește despre o marină ridiculizată de Manet. Dat fiind că o scrisoare a lui Monet adresată lui Bazille în 25 iunie 1867 (vezi G. Poulain: *Bazille et ses amis*, Paris, 1932, pag. 92), confirmă cumpărarea de către Latouche a tabloului *Grădina Infantei*, avem toate motivele să credem că acesta este tabloul care a fost expus în galeria sa. Este posibil totuși ca negustorul să fi expus și alte tablouri de Monet în condiții asemănătoare. Dealtfel Boudin relatează în 1869, într-o scrisoare către un prieten (vezi G. Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, p. 72), că Latouche expunea în acel moment un studiu *(Sainte-Adresse)* de Monet, care atrăgea mulțimea în fața vitrinei.

17 Vezi de Trévise: „Le pélerinage de Giverny", *Revue de l'art ancien et moderne*, ianuarie, februarie 1927; de asemenea și Geffroy, *op. cit.*, vol. I, capit. VIII. Despre compoziția *Femei în grădină*, vezi G. Poulain: „L'origine des Femmes au jardin de Claude Monet", *L'Amour de l'Art*, martie 1937.

18 Într-o scrisoare către Bazille din primăvara anului 1868, Monet cere să i se trimită următoarele culori: negru de ivoriu, alb de ceruză, albastru de cobalt, lac (fin), ocru galben, ocru ars, galben viu, galben de Neapole, pământ de Sienna ars. Vezi Poulain, *op. cit.*, p. 150.

19 Vezi K. Osthaus: articol apărut în *Das Feuer*, 1920, citat de J. Rewald, *op. cit.*, p. 395.

20 Cézanne către Zola, octombrie 1966, vezi Cézanne, *Correspondance*, Paris, 1937, pag. 98—99.

21 Marion către Morstatt, vezi Scolari și Barr, *op. cit.*

22 Whistler către Fantin, toamna anului 1867; vezi L. Bénédite: „Whistler", *Gazette des Beaux-Arts*, 1 septembrie 1905.

23 Vezi R. Gimpel: „At Giverny with Claude Monet", *Art in America*, iunie 1927. Informație confirmată de R. Koechlin: „Claude Monet", *Art et Décoration*, februarie 1927.

24 Monet către Bazille, 22 decembrie 1866; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 70—71.

25 Dubourg către Boudin, 2 februarie 1867; vezi G. Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, p. 64.

26 Vezi Monet către Bazille, vara anului 1867; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 74—77.

27 Zola către Valabrègue, 4 aprilie 1867; vezi E. Zola: *Correspondance* (1858—1871), Paris, 1928, pag. 299—300.

28 Vezi G. Bazin: „Manet et la tradition", *L'Amour de l'Art*, mai 1932, şi C. Zervos: „A propos de Manet", *Cahiers d'Art*, nr. 8—10, 1932; De asemenea G. Pauli: „Raffael und Manet", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, p. 53; C. Sterling: „Manet et Rubens", *L'Amour de l'Art*, septembrie-octombrie 1932; M. Florisoone; „Manet inspiré par Venise", *L'Amour de l'Art*, ianuarie 1937, şi P. Colin: *Manet*, Paris, 1932, pag. 1—20.

29 Notiţă pentru catalogul expoziţiei Manet, avenue de l'Alma, Paris, 1867, citat de E. Bazire: *Édouard Manet*, Paris, 1884, pag. 54.

30 Marion către Morstatt, Paris, 15 august 1867; vezi Scolari şi Barr, *op. cit.*

31 Vezi G. Riat: *Gustave Courbet*, Paris, 1906, p. 146. Autorul nu arată la ce expoziţie se referă acest incident, dar se pare că este vorba de expoziţia lui Manet din 1867.

32 Bazille către familia sa, primăvara anului 1867; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 78—79. O idee asemănătoare fusese exprimată de Marion, prietenul lui Cézanne care, în aprilie 1866, scria: „Nu ne mai rămîne decît să expunem noi înşine şi să le facem o cît mai mare concurenţă tuturor acestor jalnici idioţi bătrîni (de la Salon)". Vezi Scolari şi Barr, *op. cit.*

33 Bazille către familia sa, primăvara anului 1867, vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 83.

34 Manet către Fantin, 28 august, vezi E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, p. 103.

35 E. şi J. Goncourt: *Manette Salomon*, Paris, 1866, capit. CVI. Despre admiraţia lui Degas pentru fraţii Goncourt, vezi J. Elias: „Degas", *Neue Rundschau*, noiembrie 1917.

36 Degas, note; vezi P.A. Lemoisne: „Les carnets de Degas au Cabinet des Estampes", *Gazette des Beaux-Arts*, aprilie 1921.

37 Vezi P. Jamot: *Degas*, Paris, 1924, pag. 49.

38 Citat de G. Moore: *Impressions and Opinions*, Londra, 1891, capitolul despre Degas.

39 După un carnet de note al Berthei Morisot; vezi P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938, p. 148.

40 Monet către Bazille, 25 iunie 1867; vezi Poulain, *op. cit.*, p. 92.

41 Bazille către surorile sale, toamna anului 1867; vezi G. Poulain: „Un Languedocien, Frédéric Bazille", *La Renaissance*, aprilie 1927.

42 W. Bürger: „Salon de 1868"; reprodus în *Salons* (1861—1868), Paris, 1870, vol. II, pag. 351. După Edmond Renoir, într-un mic cîntec i se aducea Lizei un omagiu nemeritat: „Nu te lăsa prins în mrejele Lizei / Vei suferi noapte și zi / Ea și-a luat drept deviză / Fără dragoste, fără dragoste". Acest tablou se află acum la muzeul Folkwang din Essen.

43 Portretul doamnei Gaudibert a fost achiziționat recent de muzeul Luvru

44 Monet către Bazille, primăvara anului 1868; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 149. După Bürger, *op. cit.*, vol. I, pag. 420, A. Houssaye îi scrisese și lui Whistler în 1863, fiind foarte dornic să cumpere de la Salonul Refuzaților tabloul său *Fată în alb*. Fără îndoială că oferta sa a fost nesatisfăcătoare, devreme ce vînzarea nu a avut loc.

45 Boudin către Martin, 1868; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, pag. 71—72.

46 Document inedit găsit în hîrtiile lui Pissarro și comunicat de M. Ludovic-Rodo Pissarro, Paris.

47 Castagnary: „Le Salon de 1868", *op. cit.*, vol. I, p. 254.

48 *Ibidem*, pag. 278.

49 Redon: „Salon de 1868", *La Gironde*, 19 mai, 9 iunie și 1 iulie 1868.

50 E. Zola: „Salon de 1868", *L'Événement*, mai 1868; vezi Rewald, *op. cit.*, pag. 143—148.

51 Boudin către Martin, 4 mai 1868; vezi Jean-Aubry, *op. cit.*, pag. 68.

52 Monet către Bazille, 29 iunie 1868; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 119—120.

53 Primul, intitulat *Dejunul*, este în prezent la Städelsches Institut din Frankfurt; nu se știe unde se află celălalt tablou.

54 Monet către Bazille, septembrie 1868; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 130—132, și articolul aceluiași autor din *Renaissance*, aprilie 1927. Transcrierea originalelor și extraselor variază în cele două publicații; articolul utilizează cuvîntul „impresie" acolo unde cartea folosește termenul de „expresie". Aici a fost adoptat acest ultim termen.

55 Vezi G. Lecomte: *Guillaumin*, Paris, 1926, pag. 9 și 26—27.

56 Manet către Zola, vara anului 1868; vezi Jamot, Wildenstein, Bataille: *Manet*, Paris, 1932, vol. I, pag. 84.

57 Manet către Fantin, vara anului 1868; vezi Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. I, pag. 104.

58 Vezi Duret: *Les peintres français en 1867*, citat de Tabarant, *op. cit.*, pag. 138.

Scanned with OKEN Scanner

59 Duret către Manet, 20 iulie 1868 vezi A. Tabarant: *Manet, histoire catalographique*, Paris, 1931, pag. 183—184. Tabarant a avut acces la documentele particulare ale lui Duret și a publicat mai multe dintre ele în diferite articole. Vezi și T. (abarant): „Cîteva amintiri ale lui Théodore Duret", *Bulletin de la Vie artistique*, 15 ianuarie 1922, și scrierile lui Duret însuși, care figurează în bibliografie.

60 Vezi Jamot, Wildenstein, Bataille, *op. cit.*, vol. II, reproducerea 139; tabloul se găsește la muzeul orașului Paris, la Petit Palais.

Scanned with OKEN Scanner

1869–1870

CAFENEAUA GUERBOIS. STAMPE JAPONEZE. LA „GRENOUILLÈRE"

În acel timp cînd iluminatul se făcea cu gaz și cînd pictorii trebuiau să-și părăsească lucrul la apusul soarelui, ei își petreceau adeseori după-amiezele tîrzii și serile în una din numeroasele cafenele unde se întîlneau de obicei artiștii, scriitorii și prietenii lor. Pînă în 1866, Manet putea fi văzut încă de la ora cinci și jumătate pe terasa cafenelei Bade, dar în curînd va părăsi acest loc foarte frecventat, situat în inima Parisului, preferînd o cafenea mai liniștită, situată la numărul 11 din Grande Rue des Batignolles (mai tîrziu Avenue de Clichy) (1). Aici, la cafeneaua Guerbois, feriți de mulțimea zgomotoasă, Manet şi toți cei care se intereseau direct sau indirect de căutărie sale, sau, în general, de noua mişcare, se întruneau în jurul cîtorva mese. Ca și Coubert, altădată, Manet se afla acum în centrul unui grup de admiratori și de prieteni. Astruc, Zola, Duranty, Duret, Guillement, Bracquemond și Bazille, împreună cu comandantul Lejosne, erau aproape zilnic oaspeți la cafeneaua Guerbois. Fantin, Degas și Renoir veneau aici adeseori; Alfred Stevens, Edmond Maître, Constantin Guis și fotograful Nadar apăreau doar în-

tîmplător; și de fiecare dată cînd se aflau la Paris, veneau să dea o raită pe aici și Cézanne, Sisley, Monet și Pissarro. Întîlnirea era fixată pentru fiecare joi seara, dar în oricare altă zi puteai fi sigur că găsești aici un grup de artiști discutînd cu multă însuflețire. „Nimic mai interesant, își va aminti mai tîrziu Monet, decît aceste discuții, presupunînd o perpetuă confruntare de păreri. Ele aveau darul să țină spiritul mereu treaz, să încurajeze căutările dezinteresate și sincere, să comunice un entuziasm care, timp de săptămîni și săptămîni, te susținea pînă la realizarea definitivă a ideii. Plecai de aici mai hotărît, cu voința mai fermă, cu gîndurile mai sigure și mai clare“ (2).

Manet nu era numai conducătorul intelectual al micului grup, ci și cel mai vîrstnic membru al său, după Pissarro, avînd, în 1869, treizeci și șapte de ani; Degas avea atunci treizeci și cinci de ani, Fantin treizeci și trei, Cézanne și Sisley, treizeci; Monet — douăzeci și nouă; Renoir douăzeci și opt și Bazille douăzeci și șapte de ani. Înconjurat de prietenii săi, Manet era, după spusele lui Duranty, „plin de vioiciune, risipindu-se cu generozitate, plin de veselie, un entuziasm, de o speranță și o dorință de a descoperi noul care îl făceau foarte atrăgător“ (3).

Portrait Manet

— Foarte îngrijit ca ținută, Manet, așa cum îl descrie Zola, era de statură mijlocie, mai mult scund decît înalt; cu părul blond și fața ușor colorată, cu privirea vie și inteligentă, cu linia gurii mobilă, din cînd în cînd oarecum ironică; întreaga-i fizionomie, neregulată și expresivă, exprima finețe și energie“. Și Zola adaugă: „De altfel acest om vădește, prin gesturile și vocea sa cea mai mare modestie și blîndețe“ (4).

Totuși modestia și blîndețea păreau să fie mai curînd rezultatul unei educații perfecte decît expresia adevăratei firi a lui Manet. Căci acesta nu numai că era ambițios și violent, ci arăta chiar un oarecare dispreț față de cei ce nu aparțineau clasei sale sociale, nesimpatizîndu-i pe cei care căutau un stil nou în afara tradiției. După Armand Silvestre, un obișnuit al cafenelei, Ma-

net, generos și bun, „era nu o dată ironic în vorbă și adeseori chiar crud. Avea replica mușcătoare și spontană. Dar cît de bine știa să exprime și cît de exacte îi erau adeseori ideile!“ Arăta cît se poate de ciudat, așa cum stătea cu coatele sprijinite pe masă, lansînd o voce în care domina accentul din Montmartre, apropiat de cel din Belleville, aluziile sale batjocoritoare; da, era ciudat și de neuitat, cu mănușile sale ireproșabile și cu pălăria care-i strivea pe ceafă cîrlionții părului rărit“ (5).

Își reducea la tăcere dușmanii cu cuvinte adeseori spirituale, la fel de caustice ca acelea ale lui Degas. Manet nu admitea ca părerile sale să fie contrazise, și nici măcar discutate. Rezultau de aici certuri violente, chiar și între el și prietenii săi. Astfel într-o bună zi s-a bătut în duel cu Duranty, Zola servind drept martor pictorului (6). Paul Alexis, un prieten de-al lui Cézanne și Zola, care putea fi văzut adeseori la cafeneaua Guerbois, relatează cu privire la acest incident următoarele: „Deși nu cunoșteau deloc arta scrimei, Manet și Duranty s-au repezit unul asupra celuilalt cu atîta curaj și cu atîta furie, încît atunci cînd cei patru martori, consternați, i-au despărțit (Duranty fiind ușor rănit), ei au putut constata că ambele săbii căpătaseră forma unor tirbușoane.Chiar în aceeași seară, cei doi adversari au redevenit cei mai buni prieteni. Iar obișnuiții cafenelei Guerbois, fericiți și ușurați, au compus în cinstea lor un triolet cu nouă versuri“ (7).

Altă dată, Manet și Degas au între ei un violent schimb de cuvinte, urmat de restituirea reciprocă a tablourilor pe care și le dăduseră unul altuia în dar. Cînd Degas primește înapoi tabloul în care îl reprezentase pe Manet și pe soția sa cîntînd la pian, furia sa sporește cînd constată că prietenul său decupase portretul doamnei Manet. El lipește o bucată de pînză albă pe tablou, hotărît, fără îndoială, să refacă partea tăiată, dar intenția sa va rămîne nerealizată.

Chiar și atunci cînd nu se certau, Degas și Manet își purtau unul altuia oarecare ranchiună. Manet nu putea să uite că Degas mai picta încă tablouri istorice într-o perioadă cînd el studia deja viața contemporană, iar Degas era mîndru că pictase curse de cai cu mult înainte ca Manet să fi descoperit această temă. Spunea mereu că Manet nu punea „nici măcar o singură tușă de culoare fără să se gîndească la marii maeștri“ (8). La rîndul său Manet nu se sfia să-i spună Berthei Morisot despre Degas că: „Este lipsit de naturalețe; nu este în stare să iubească o femeie, și nici măcar să i-o spună, și nici să facă orice altceva“ (9). Totuși, dintre toți pictorii ce se întîlneau la cafeneaua Guerbois, Degas era, fără îndoială, cel mai aproape de Manet, atît prin gustul cît și prin inteligența cu care era înzestrat.

Mai curînd mic de statură, foarte slab, cu capul prelung, cu „fruntea înaltă, lată, bombată, încununată de un păr castaniu și mătăsos, cu ochii vii, răutăcioși, întrebători, înfundați sub arcul înalt al sprîncenelor în formă de accent circonflex, cu nasul ușor cîrn și nările largi, cu gura fină pe jumătate ascunsă de o mică barbă“ (10), Degas avea o expresie mai curînd ironică. Alături de ceilalți părea probabil de o constituție plăpîndă, iar trăsăturile sale, ca și manierele și felul său de a vorbi aveau o eleganță aristocratică, puțin desuetă chiar, care contrasta în mod ciudat cu atmosfera din cafenea. Adeseori rămînea singur să-și apere părerile sau să-și exprime preferințele, dar cu el nu puteai ști niciodată unde sfîrșește discuția serioasă și unde începe ironia. Era foarte greu să-l înfrunți într-o discuție, nu numai pentru că dispunea de numeroase argumente, ci și pentru că nu ezita să-și reducă adversarii la tăcere cu ajutorul unor aforisme fără replică, adeseori răutăcioase, uneori crude, totdeauna spirituale.

Duranty notează în legătură cu Degas: „Artist de o rară inteligență, preocupat de idei, ceea ce părea ciudat majorității confraților săi; de aceea, profitînd de faptul că mintea sa activă, mereu în fierbere, nu se supunea nici unei me-

tode, trecînd fără tranzație de la o idee la alta, era numit de ei inventatorul clarobscurului social“ (11). Una dintre ideile preferate ale lui Degas era, într-adevăr, „inoportunitatea unei arte accesibile claselor sărace și care ar permite să se vîndă tablourile cu cîteva parale“ (12). În timp ce asemenea opinii erau fără îndoială vehement contestate de Pissarro, care, ca și Monet, era continuu preocupat de problemele sociale, Degas provoca încă și mai multă uimire prin tendința sa de a lua în serios și chiar de a lua apărarea unor lucrări care, pentru auditoriul său, erau lipsite de orice calitate. Acolo unde ceilalți nu vedeau decît eșecul final, el se arăta conștient de efortul inițial față de care își exprima simpatia. Odată, în fața unui peisaj de Rousseau, întrebat ce părere are în legătură cu monotonia detaliilor prea meticulos executate — era vorba de frunzele unor arbori — a răspuns fără întîrziere: „Dacă nu ar fi plicticos, nu ar fi amuzant“ (13). După Silvestre, Degas era „un inovator al propriei sale arte, pe care ironica modestie a atitudinilor sale l-a scutit de dușmăniile hărăzite celor cărora le place să facă mult zgomot în jurul lor“ (5).

La cafeneaua Guerbois, Degas se întîlnea mai ales cu Duranty, ale cărui idei coincideau adeseori cu ale sale și care avea el însuși replica îndeajuns de sclipitoare pentru a nu se lăsa ușor intimidat. Duranty era un extraordinar partener de discuții, Silvestre îl descrie ca fiind un om blînd, trist, resemnat și de o incredibilă fineţe, „vorbind rar, aproape în șoaptă și cu un ușor accent englezesc aproape imperceptibil. Ținuta lui e modestă, dar foarte îngrijită și vădind cel mai desăvîrșit bun-gust. E un personaj deosebit de simpatic și distins, cu o ușoară amărăciune înscrisă pe chip. Cîte deziluzii se puteau ghici în veselia sa totdeauna discretă! Era blond, aproape chel, cu ochii albaștri, pătrunzători și blînzi. Viața sa era parcă înscrisă în rictusul uneori dureros al gurii“ (5).

Dintre obișnuiții localului, numai Bazille pare să fi avut îndeajuns de multă cultură și înclinație

pentru încăierările verbale pentru a îndrăzni să înfrunte adversari ca Degas și Manet. Timid ca înfățișare. Bazille avea convingeri ferme, pe care știa să și le apere. Judecînd după scrisorile sale argumentele pe care le aducea în discuții vădeau mai curînd calmul și exactitatea caracteristice juristului decît patosul pe care te-ai fi așteptat să-l descoperi la un tînăr artist. Ataca întotdeauna miezul problemei, cu o clarviziune pe care sentimentul nu o întuneca niciodată și aborda toate chestiunile cu o atitudine pozitivă și practică, rar întîlnită la un om atît de tînăr.

Cînd mai tîrziu, Zola își va face însemnări pentru personajul principal al unuia dintre romanele sale, îl va descrie astfel pe Bazille: „Blond, înalt, subțire, foarte distins. Într-o oarecare măsură cu o înfățișare de Crist, dar virilă; bărbat foarte frumos. O înfățișare plină de noblețe și trufașă, de temut cînd se supără, și foarte bun, foarte blînd, de obicei. Nasul cam mare. Părul lung, buclat. O barbă ascuțită de culoare ceva mai închisă decît părul foarte involt, foarte mătăsos... Strălucitor de sănătate, foarte alb la față, dar roroșindu-se brusc în momentele de emoție... Toate nobilele calități ale tinereții, credință, loialitate, delicatețe etc.“ (14).

În timp ce Manet, Degas și Bazille erau reprezentanții unei burghezii cultivate și bogate, majoritatea colegilor lor proveneau dintr-o categorie socială inferioară. Cézanne, în ciuda averii adunate de tatăl său — un fost pălărier — și în ciuda studiilor sale de drept, se complăcea în a face caz de purtări mai curînd fruste sau în a-și exagera accentul meridional sfidînd astfel purtările mai rafinate ale celorlalți. Era ca și cum, nemulțumit să-și manifeste disprețul pentru arta oficială numai prin pictura sa, întreaga lui ființă ar fi simțit nevoia să-și exprime sentimentul de sfidare și revolta. Își neglija ținuta în mod vădit și se părea că-i face mare plăcere să-și scandalizeze semenii. Monet, de exemplu, își va aminti mai tîrziu cum Cézanne, ajungînd la cafeneua Guerbois, își deschidea vesta și, cu o mișcare din șolduri

foarte „provocatoare", își ridica pantalonii și își potrivea cu ostentație brîul roșu cu care era încins. După care, strîngea mîinile celor de față. Dar în prezența lui Manet, se descoperea și spunea pe nas, cu un surîs: „Nu vă dau mîna, domnule Manet, nu m-am spălat de opt zile" (15).

Cézanne era înalt, slab, cu articulațiile noduroase, cu capul mare și bărbos, cu nasul foarte fin, pierdut parcă în firele de păr zbîrlite de deasupra buzelor, cu ochii înguști și limpezi. În adîncul ochilor, o mare duioșie. Avea o voce puternică (16). Nu venea prea des la cafeneaua Guerbois, atît pentru că își petrecea jumătate din an la Aix cît și pentru că nu-i plăceau discuțiile, nici teoriile. Cînd se simțea interesat de ceea ce se întîmpla în jurul său, se așeza mai la o parte și asculta în liniște. Dacă intervenea în discuție, se exprima cu vehemență și cu multă convingere, dar, adeseori, cînd ceilalți emiteau păreri radical opuse părerilor sale, se ridica pe neașteptate și, în loc să răspundă, părăsea adunarea fără să-și ia rămas bun de la nimeni.

Prietenul său Zola, dimpotrivă, juca un rol important în cadrul grupului. Mai tîrziu, Armand Silvestre va scrie despre el astfel: „În acea vreme se afla încă în perioada în care era contestat, în plină luptă; dar sentimentul izbînzii apropiate i se citea în seninătatea privirii și în felul hotărît și calm în care vorbea. Trebuia să fii orb ca să nu simți în acest om, chiar și numai privindu-l, o forță. Frapa la el fruntea pe care era înscrisă forța încăpățînată a gîndirii, văzînd un spirit neliniștit și scotocitor, linia voluntară a gurii și bărbia autoritară. Totul te făcea să aștepți de la el fapte care să dovedească putere, voință, revoltă curajoasă împotriva convențiilor, originalitate și îndrăzneală. Vorbea totdeauna cu calmul oamenilor siguri pe ei înșiși, cu o voce nu prea puternică, dar tăioasă și limpede, formulînd o gîndire totdeauna clară, într-o formă pitorească, dar care apela totuși cu moderație la imagine"(5).

Zola devenise, în presă, purtătorul de cuvînt al grupului și apărătorul său înverșunat. Adeziu-

nea sa fusese totuşi dictată mai mult de nevoia de noi forme de exprimare decît de înţelegerea adîncă a problemelor artistice puse de noua pictură. În această privinţă era lipsit atît de rafinament cît şi de discernămînt, dar sentimentele sale erau de partea acelora care, ridiculizaţi de publicul larg, porniseră în căutarea unei noi viziuni. Era fericit să găsească în teoriile lor multe analogii cu propriile sale păreri despre literatură, şi vedea în lupta lor paralelă făgăduinţa unei victorii comune. Îmbrăţişase cauza lui Manet şi a celorlalţi cu entuziasm şi încăpăţînare, nelăsînd să-i scape nici un prilej pentru a-şi afirma crezul: „Îmi apăram cu pasiune opiniile, va scrie el mai tîrziu cu privire la această perioadă, şi aş fi vrut să le impun şi celorlalţi“ (17).

Monet avea şi el ceva din patosul lui Zola, dar cu mai multă discreţie. Spiritul de independenţă pe care şi-l manifestase cu atîta brutalitate în tinereţe, părea că diminuează pe măsură ce treceau anii, plini de încercări amare. Şi aceasta nu pentru că şi-ar fi schimbat părerile sau şi-ar fi pierdut încrederea, ci pentru că era mai puţin nerăbdător să-şi manifeste puternicul orgoliu. El, care fusese conducătorul micului grup de prieteni, devine astfel un oaspete discret al cafenelei Guerbois, mai dornic să asculte pe alţii decît să participe la discuţii. Întrerupîndu-şi studiile de timpuriu, şi ca Renoir, Monet era stînjenit poate în discuţii de lipsa sa de cultură iar necunoaşterea marilor pictori din trecut îl făcea să nu aibă argumente în controversele asupra tradiţiilor artistice. Totuşi, nu părea să regrete educaţia sa incompletă, căci avea o încredere absolută în instinctul său artistic. Îi era de fapt indiferent dacă avea sau nu ultimul cuvînt într-o discuţie sau dacă-i putea surprinde pe ceilalţi printr-o observaţie spirituală. Ştia că, în faţa şevaletului aşezat în plină natură, nici inteligenţa şi nici erudiţia nu-l ajutau să-şi rezolve problemele. Singura experienţă care-l interesa era aceea pe care o putea dobîndi prin muncă: acordul perfect dintre temperamentul său ener-

gic și finețea senzațiilor sale vizuale, desăvîrșita stăpînire a mijloacelor de expresie.

Deși atît Manet cît și Degas își manifestau puțina lor considerație față de peisagiștii puri, Monet simțea nevoia să vină la cafeneaua Guerbois pentru a depăși sentimentul de izolare totală care îl apăsa, fără îndoială, în lungile perioade cît trăia retras la țară. Era bucuros să găsească aici spirite înrudite cu al său, cîțiva prieteni buni și certitudinea că batjocura și insuccesele sînt neputincioase în fața hotărîrii de a merge înainte. Uniți, prietenii alcătuiau o adevărată mișcare, și, cu timpul, succesul trebuia să vină.

Ca și Monet, Renoir lua rar parte la discuțiile colective și zgomotoase. Era un autodidact care, tînăr fiind, își petrecuse multe nopți citind; mai tîrziu, studiase cu ardoare pe maeștrii expuși la Luvru. Deși nu putea rivaliza din acest punct de vedere cu Degas sau cu Manet, inteligența lui înnăscută îi îngăduia să înțeleagă esența tuturor problemelor care i se puneau. Înzestrat cu mult umor, era vioi și spiritual, nu prea pasionat, dar greu de convins. Știa să-i asculte pe ceilalți și să recunoască logica impecabilă a argumentării lor, simțindu-se în același timp liber să rămînă credincios convingerilor sale, chiar atunci cînd nimeni nu le împărtășea. Cînd Zola îi reproșa lui Corot că reprezintă nimfe în loc de țărănci, Renoir refuza să acorde acestei afirmații vreo importanță din moment ce tablourile lui Corot îi plăceau. În timp ce ceilalți își proclamau cu voce tare independența, el nu înceta să creadă că cel mai bine înveți să pictezi la muzeu. „Aveam, va spune el mai tîrziu, dese discuții pe această temă cu unii dintre prietenii mei care îmi opuneau argumentul studiului exclusiv după natură. Îi reproșau lui Corot că revine asupra peisajelor sale în atelier. Îl atacau pe Ingres. Îi lăsam să vorbească. Socoteam că Corot are dreptate și mă delectam pe ascuns privind linia frumoasă a pîntecului din *Izvorul*, gîtul și brațele *Doamnei Rivière*“ (18).

Slab, nervos, modest şi sărac, Renoir era totdeauna bine dispus şi plin de o irezistibilă veselie. Vorbea folosind numeroşi termeni de argou; glumele celorlalţi îl făceau se rîdă din toată inima, chiar şi cînd nu erau la înălţimea cuvintelor de spirit ale lui Degas. Arăta o totală indiferenţă faţă de teoriile solemne şi de reflecţiile profunde; păreau că-l plictisesc. Viaţa era frumoasă, pictura constituind un element inseparabil al acesteia şi, pentru a crea o operă de artă, stările sufleteşti de bucurie i se păreau mai importante decît o observaţie gravă asupra trecutului, prezentului sau viitorului. Refuza să se considere revoluţionar, spunînd adeseori că nu face decît să continue ceea ce alţii făcuseră, cu mult mai bine, înaintea lui (19). Şi recunoştea că nu are un „temperament combativ".

Sisley, care pe vremea cînd lucra alături de Renoir la Fontainebleau, se arăta a fi plin de veselie, de entuziasm şi de fantezie, şi pe care Renoir îl iubea tocmai din cauza „neobositei sale bune dispoziţii" (20), frecventa, se pare, cafeneaua mai puţin decît ceilalţi. Timiditatea sa înnăscută nu-i îngăduia, desigur, să se manifeste în public, şi o societate numeroasă îi întuneca, întrucîtva, veselia firească.

Oricît de diferiţi ar fi fost prin caracter şi idei, prietenii care se întruneau la cafeneaua Guerbois alcătuiau totuşi un grup unit prin dispreţul comun faţă de arta oficială şi prin voinţa de a căuta adevărul în afara drumurilor cunoscute. Dar pentru că fiecare îl căuta în felul său, era firesc ca toţi aceşti pictori să nu fie consideraţi ca formînd o „şcoală"; iată de ce erau desemnaţi sub numele de *Grupul din Batignolles*. Acest nume destul de vag sublinia doar afinităţile dintre ei, fără să limiteze căutările lor la un domeniu precis. Cînd, în 1869, Fantin pictează o nouă compoziţie de mari dimensiuni — *Un atelier la Batignolles* — el îi înfăţişează grupaţi în jurul lui Manet, care se află aşezat în faţa şevaletului său, pe Renoir, „pictor despre care se va vorbi cîndva"; pe Astruc, „poet fantezist"; pe Zola,

„romancier realist, mare apărător al lui Manet, în presă"; pe Maître, „spirit rafinat, muzician amator; pe Bazille, „al cărui talent se face de pe acum simțit"; pe Monet și pe pictorul german Scholerer (21). Pentru prima oară Fantin nu figurează în mijlocul prietenilor săi, ca și cum pictorul ar fi considerat că locul său nu mai este printre ei. Dar el uită de asemenea să înfățișeze un membru important al grupului: Camille Pissarro.

Decan al pictorilor — mai mare cu doi ani de cît Manet și cu zece decît Monet — Pissarro era tatăl a doi copii; locuia atunci la Louveciennes, dar venea adeseori la Paris. Era totdeauna bine primit la cafeneaua Guerbois, căci toți scriitorii și pictorii ce se întruneau aici erau animați de o profundă stimă față de acest artist cu fire blîndă și calmă, care îmbina o adîncă bunătate cu un spirit combativ de neclintit. Mai preocupat de problemele sociale decît ceilalți, nu avea nimic din frivolitatea dezinvoltă a lui Degas și nici din snobismul lui Manet. Interesîndu-se cu pasiune de problemele politice, socialist cu tendințe anarhiste, ateu convins, raporta lupta pictorilor la situația generală a artistului în societatea modernă. Dar oricît de radicale i-ar fi fost opiniile, nu cunoștea dușmănia; tot ce spunea era animat de un altruism și de o puritate a intenției care suscitau un respect unanim. Prietenii săi, care îi cunoșteau greutățile materiale, admirau lipsa de amărăciune și chiar voia bună cu care aborda chestiunile cele mai grave.

Din părinți israeliți, Pissarro prezenta semnele caracteristice ale tipului semit: păr negru și bogat, nas acvilin destul de mare și plin de noblețe, ochi mai curînd melancolici, cînd arzători, cînd plini de duioșie. Avea mintea limpede și inima generoasă. Cei care-l cunoșteau mai îndeaproape simțeau față de el nu numai respect ci și o adevărată afecțiune. Nu este întîmplător faptul că Cézanne și Degas (membrii cei mai neîncrezători și mai capricioși ai grupului) i-au acordat o prietenie adevărată și fidelă. Fără a

măguli pe nimeni, dar fără a fi nici sever pe nedrept, Pissarro inspira o încredere absolută pentru că, atît în opiniile cît și în acțiunile sale, semăna cu înțeleptul din Sfînta Scriptură.

Uneori, la cafenea, Pissarro orienta probabil discuția pe tărîm politic, dar în general ea se ducea asupra problemelor teoretice și tehnice ale picturii. Unul dintre subiectele de interes capital pentru artiști era în acel moment arta din Extremul Orient, pe care putuseră să o cunoască cu prilejul Expoziției Universale din 1867, și mai ales arta stampelor japoneze.

Încă din 1856 Bracquemond descoperise un mic volum de Hokusai care servise la ambalajul unor obiecte de porțelan; multă vreme l-a purtat cu el arătîndu-l oricui voia să-l vadă. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1862, doamna Desoye, care locuise cu soțul său în Japonia, deschide sub arcadele din strada Rivoli un magazin de obiecte orientale *La Porte Chinoise* care va atrage foarte curînd un mare număr de artiști. Whistler începe să colecționeze porțelanuri albastre și albe și costume japoneze. În 1865 pozează în kimono pentru tabloul *Toast* de Fantin și expune la Salon o prințesă din Țara de Porțelan (Jo îmbrăcată în mătăsuri orientale). Rossetti și Tissot, prietenul lui Degas, încep și ei să cumpere costume japoneze; pe un perete din atelierul lui Tissot, în portretul pe care Degas i-l pictează, în jur de 1868, se vede o stampă japoneză. În 1869 Fantin intenționează să facă un tablou reprezentînd un interior cu o femeie goală văzută din spate și care ține în mînă un evantai japonez; pe marginea schiței pregătitoare, artistul notează: „Cutie japoneză pe cărți japoneze, stampe japoneze, rochia lui Whistler (atîrnată pe peretele din fund)“ (22). Stampe japoneze și evantaiuri pot fi găsite în toate atelierele. Monet și Renoir posedau și ei asemenea obiecte, și în portretul lui Zola pictat de Manet se văd, lîngă masa lui Zola, două stampe japoneze. Fantin, Manet, Baudelaire și frații Goncourt vizitau adeseori magazinul doamnei Desoye (21).

Dar dintre membrii grupului din Batignolles, Degas a fost, se pare, cel care a manifestat cel mai viu interes pentru stampele japoneze. Stilul lor grafic, subtilitatea liniilor, calităţile lor decorative, racursiurile îndrăzneţe, şi mai ales modul de a deplasa subiectele principale din centrul imaginii, compoziţia şi împărţirea spaţiului pare că l-au impresionat adînc. Unele dintre aceste caracteristici vor găsi un ecou în propriile sale lucrări, dar, spre deosebire de Tissot şi Whistler, el nu va folosi direct subiecte japoneze şi nici chiar elemente împrumutate de la această artă. Dimpotrivă, va căuta să asimileze acele principii noi care puteau fi adaptate viziunii sale personale, utilizîndu-le dezbrăcate de caracterul lor oriental, pentru a-şi îmbogăţi propriul său repertoriu. „Din Italia şi pînă în Spania, din Grecia şi pînă în Japonia, spunea el, nu există mari deosebiri în ceea ce priveşte procedeele de lucru; peste tot se pune problema de a rezuma viaţa cu particularităţile ei esenţiale, iar restul rămîne în seama ochiului şi mîinii artistului“ (24).

Se pare că Cézanne nu a fost atras de arta Extremului Orient, aceasta neavînd nici un fel de legătură cu spaţiul inventat de bogata sa imaginaţie. Dar din cînd în cînd, el urmăreşte totuşi ilustraţiile din jurnalele de modă la care erau abonate cele două tinere surori ale sale. În momentele cînd este lipsit de inspiraţie, ceea ce nu i se întîmplă decît foarte rar, nu ezită să copieze figurile insipide din acele jurnale, comunicîndu-le o ciudată putere dramatică. Tot astfel cum Manet adoptase adeseori unele elemente împrumutate de la marii maeştri, Cézanne găsea în aceste vulgare desene de modă pretexte pentru creaţiile sale originale.

Nici pe Renoir nu l-au interesat prea mult stampele japoneze. În acea vreme el este puternic impresionat de interpretarea dată Orientului de către Delacroix şi descoperă în odaliscele şi în scenele din Alger mai multă inspiraţie şi culori

mai bogate decît în armoniile meticuloase ale Japoniei. Pissarro în schimb aprecia realizările tehnice ale stampelor japoneze, pentru că era interesat în mod deosebit de diferitele procedee ale artelor grafice. Cît privește pe Monet, se pare că el admira stampele japoneze încă de pe cînd se afla la Le Havre, deci chiar în perioada în care Bracquemond le descoperea la Paris. Mai tîrziu el avea să spună: „Gustul neobișnuit pe care-l vădesc mi-a plăcut întotdeauna și sînt de acord cu sugestiile esteticii lor care indică prezența prin umbră, întregul prin fragment“ (25).

Chestiunea umbrelor era probabil adeseori discutată la cafeneaua Guerbois, fiind pentru pictori una dintre principalele probleme. Manet susținea că „lumina i se înfățișa atît de unitară, încît pentru a o reda îi era de ajuns un singur ton, și că era preferabil, cu riscul de a obține un efect brutal, să treci brusc de la lumină la umbră decît să acumulezi elemente pe care ochiul nu le vede și care nu numai că slăbesc puterea luminii dar și atenuează colorația umbrelor care trebuiesc puse în valoare“ (26). Dar toți colegii lui Manet care pictaseră în aer liber, adică toți peisagiștii, erau probabil împotriva felului său de a concepe subiectul ca împărțindu-se numai în zone de umbră și lumină. Experiența lor îi învățase să privească altfel natura. Treptat părăseau procedeul obișnuit care consta în a sugera a treia dimensiune, reprezentînd pretinsa culoare locală a fiecărui obiect, din ce în ce mai închisă, pe măsură ce obiectul însuși părea mai depărtat de sursa de lumină și se cufunda în umbră. Observînd natura învățaseră că zonele de umbră nu sînt cu totul lipsite de lumină și nici mai întunecate decît restul, fiind doar mai puțin viu colorate. Mai puțin străbătute de lumină, zonele de umbră nu prezintă aceleași valori de culoare ca acelea expuse la soare, dar sînt la fel de bogate în tonuri în care domină culorile complementare și mai ales albastrul. Observînd și reproducînd aceste culori, devenea posibilă indicarea profun-

zimii, fără să se mai recurgă la bitumul utilizat în general pentru umbre. În același timp întregul tablou căpăta un aspect mai luminos. Pentru a studia mai temeinic această problemă, Monet, Sisley și Pissarro se consacră piesajelor de iarnă. Incontestabil, o umbră pe zăpadă nu este niciodată neagră; în locul albului se văd, în umbrele proiectate de un obiect, tonalitățile obiectului însuși, modificate de atmosfera generală.

Din aceste observații rezultă că orice discuție purtată la cafeneaua Guerbois cu privire la problema luminii și umbrei, ducea totdeauna la o dezbatere pentru sau împotriva picturii „în aer liber". Dacă Manet, Degas și Fantin nu-și ascundeau ostilitatea față de acest mod de a lucra datorată în parte faptului că vechii maeștri nu pictaseră niciodată în natură, Monet și prietenii săi nu puteau să nu laude infinita varietate a culorilor și acea întrepătrundere a luminii și reflexelor ei pe care o permitea metoda lor de lucru. Dar și ei se aflau încă într-o perioadă de experimentare, și Camille Pissarro va recunoaște mai tîrziu: „Îmi amintesc că, deși plin de entuziasm, nu bănuiam nici pe departe, nici chiar la patruzeci de ani, latura profundă a mișcării pe care o urmam în mod instinctiv și care se simțea în aer" (27).

Pare sigur faptul că termenul de *impresie* a fost adeseori pronunțat în cursul acestor discuții. Criticii îl foloseau, de un timp, pentru a caracteriza căutările unor peisagiști ca Daubigny, Corot și Jongkind; Rousseau vorbise și el despre tentativele sale de a rămîne credincios „impresiei pure pe care o trezește în el natura", iar Manet, deși nu foarte interesat de peisaj, spusese cu insistență cu ocazia marii expoziții din 1867, că intenția sa era aceea de „a-și comunica impresia". Albert Wolff, critic mai curînd ostil față de pictorii tineri, scrisese, referitor la Manet, că acesta redă „admirabil prima impresie pe care i-o face natura" (28). Conform mărturiei prietenului său Proust, Manet folosea termenul de *impresie* de aproximativ zece ani.

Scanned with OKEN Scanner

Este probabil că discuţiile de la cafeneaua Guerbois abordau şi chestiuni de ordin practic privind marile dificultăţi întîmpinate de toţi membrii grupului care încercau să trăiască numai din arta lor. Întăriţi de convingerile lor şi siguri că lucrările lor reprezintă valori reale, aceştia credeau că expunîndu-şi tablourile, vor putea să învingă ostilitatea mută a publicului. De vreme ce juriul Salonului era cel care împiedica apropierea lor de public, era necesar să se reia proiectul unei expoziţii comune în afara Salonului, proiect care eşuase în 1867, din lipsă de bani. Desigur că aceste discuţii ale prietenilor săi îl vor face pe Paul Alexis să scrie, cîţiva ani mai tîrziu, despre o „corporaţie artistică" care trebuie organizată, idee pe care o auzise de multe ori exprimată sub diferite forme. „Îmi amintesc de proiectele privitoare la o cotizaţie anuală sau lunară a unor grupuri, de statute schiţate, de societăţi de expunere şi de vînzare, pe cale de a fi fondate. Şi mai ales de un lucru: fiecare membru al acestor societăţi care ar fi dat cinci franci pe lună, ar fi avut dreptul să-şi expună două tablouri într-o expoziţie permanentă cu vînzare şi aceasta fără vreun examen prealabil şi fără primejdia vreunei excluderi. Locurile de expunere cele mai bune urmau să fie trase la sorţi etc., etc." (29).

Pentru moment pictorii tratau de cele mai multe ori direct cu amatorii de tablouri. Fiecare, sau aproape fiecare, cunoştea cîţiva colecţionari care îi cumpărau uneori lucrările; cîntăreţul Faure şi bancherul Hecht erau interesaţi de lucrările lui Manet; un alt bancher, Arosa, îl proteja pe Pissarro; Monet de asemenea avea un mecena, pe Gaudibert, la Le Havre; dar posibilităţi mai largi de vînzare a tablourilor lor nu existau încă. Practic, nu exista nici un negustor care să se ocupe de ei. Martinet nu făcea mari progrese în încercările sale de a vinde tablourile lui Manet şi nici pe Latouche nu se putea conta mai mult. Cînd acesta din urmă, în 1869, a expus din nou în vitrina sa un tablou de Monet repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentînd o vedere din Sainte-Adresse, „o mulțime de privitori, ne spune Boudin, se afla fără întrerupere în fața vitrinei, iar printre tineri ineditul acestei picturi violente a făcut nenumărați fanatici“ (30). Totuși tabloul nu s-a vîndut. Cézanne face o experiență asemănătoare cînd un negustor din Marsilia expune una din lucrările sale: „A produs mare vîlvă, îi scrie Valabrègue lui Zola, oamenii se îngrămădeau în stradă; mulțimea era profund uimită. Toți voiau să cunoască numele lui Paul; s-ar putea vorbi în această privință de un oarecare succes ținînd de curiozitate. Dar cred că dacă tabloul ar fi rămas expus mai mult timp, privitorii ar fi spart pînă la urmă geamul și ar fi sfîșiat tabloul“ (31).

Singurul negustor care manifesta atunci un oarecare interes pentru tablourile tinerilor era Moș Martin. El se ocupa, din cînd în cînd, de vînzarea tablourilor lui Corot și aproape exclusiv de cea a tablourilor lui Jongkind. Pissarro începuse să trateze cu el cu începere cam din 1868, dar Martin nu-i plătea tablourile decît între douăzeci și patruzeci de franci, după dimensiuni, spre a le revinde cu un preț care varia între șaizeci și optzeci de franci. Tablourile lui Sisley nu erau nici ele plătite mai mult în timp ce Moș Martin obținea pînă la o sută de franci pe cele ale lui Monet, mulțumindu-se însă cu cincizeci de franci pentru tablourile lui Cézanne. Pictorii nu puteau spera să capete prețuri mai bune dacă nu reușeau să atragă asupra lor atenția și favoarea publicului, pe care nu le puteau obține decît în cadrul Salonului.

Nu toți membrii grupului din Batignolles erau de aceeași părere în această chestiune. Renoir, care detesta să „joace rolul de martir“, regreta că este uneori refuzat doar pentru că a expune la Salon i se părea un lucru normal (32). Manet afirma cu convingere că „Salonul reprezintă adevăratul teren de luptă. Aici trebuie să ne măsurăm puterile“ (33). Deoarece, spunea el, este singurul loc unde artiștii pot expune, trebuia să accepți această provocare lansată de public și de

Scanned with OKEN Scanner

juriu, și să te impui; era sigur că, mai devreme sau mai tîrziu, vor obține victoria. Cézanne recomanda trimiterea la Salon a tablourilor celor mai „șocante". Acest sfat era împotriva obiceiului statornicit — respectat atît de Corot cît și de Courbet — de a nu supune juriului decît tablourile cel mai puțin provocatoare. Acest obicei îi făcuse pe mulți pictori să stabilească o diferență între tablourile pe care le destinau Salonului și lucrul lor normal, executat în afara oricărui compromis. Dar scopul lui Cézanne nu era atît acela de a fi admis la Salon, cît acela de a arăta cît de eronate erau hotărîrile juriului. Zola socotea că Cézanne va mai fi refuzat încă timp de zece ani și pictorul însuși nu gîndea altfel. Le aplica membrilor juriului epitete dintre cele mai tari, folosind un foarte bogat vocabular și înjurînd: „Așa o să-i înjure de-a pururi și posteritatea și chiar și mai și!" (34).

Manet și Cézanne dispuneau amîndoi de resurse materiale care le permiteau să aștepte. Degas de asemenea era independent și chiar refuzase în 1869 un contract propus de un negustor belgian, Stevens, frate cu pictorul, contract care i-ar fi asigurat un venit anual de douăsprezece mii de franci (35). Dar pentru ceilalți participarea la Salon nu era numai o chestiune de principiu. Toți erau obligați să-și vîndă tablourile și simțeau fără îndoială că această interminabilă luptă cu juriul îi condamna la izolare, lipsindu-i de singura posibilitate de a expune. După creația artistică în sine, lucrul esențial era să prezinte publicului rezultatele străduaniilor lor, și să încerce să-i capteze interesul față de intențiile lor, de munca lor continuă și de descoperirile lor.

În 1869 apare un decret care lăsa să se întrevadă că primirea la Salon va deveni mai ușoară. Cu începere din acest an, toți pictorii care fuseseră admiși chiar și numai o singură dată la Salon aveau dreptul să participe la alegerea a două treimi din juriu. Aceasta însemna că, cu excepția lui Cézanne, care nu expusese încă decît la Salonul Refuzaților, toți membrii grupului din Bati-

Scanned with OKEN Scanner

gnolles puteau să ia parte la alegeri. Totuși Bazille, realist ca totdeauna, scria părinților săi: „Nu voi vota, pentru că eu vreau să nu existe nici un fel de juriu și pentru că acela care funcționează de cîțiva ani încoace reprezintă perfect majoritatea pictorilor“ (36). Într-adevăr, juriul din 1869 nu se va deosebi esențial de cel din anii precedenți. Daubigny a fost ales din nou, ca și Cabanel și Gérôme, dar Corot nu. Iar hotărîrile juriului au fost și ele asemănătoare cu cele din trecut. Stevens, care încercase să-i facă pe unii membri ai juriului să se intereseze de tablourile lui Bazille, este bucuros să anunțe că un tablou al prietenului său fusese acceptat. Lui Degas și lui Fantin, care trimiseseră fiecare două tablouri, li se acceptă cîte un tablou. Pissarro și Renoir figurează de asemenea în catalog cu cîte un singur tablou. Numai lui Manet i s-au acceptat două tablouri. Sisley și Monet au fost refuzați.

„Constat cu plăcere, scria Bazille către ai săi, că există împotriva noastră o adevărată animozitate; d-nul Gérôme a pricinuit tot răul; ne-a tratat drept o bandă de nebuni și a declarat că crede de datoria sa să facă totul pentru a împiedica picturile noastre să apară; trebuie să recunoașteți că stăm bine“. Și adaugă: „Tabloul meu este expus cum nu se poate mai rău. Am primit cîteva complimente care m-au măgulit mult, cele ale d-nului Puvis de Chavannes (pe care îl întîlnise la Stevens) printre altele. În general expoziția de la Salon este deplorabilă. Cu adevărat frumoase nu sînt decît tablourile lui Millet și Corot. Tablourile lui Courbet, foarte slabe dacă le raportezi la întreaga lui pictură, par capodopere în mijlocul platitudinii generale. Manet începe să fie ceva mai gustat de public“ (37).

Berthe Morisot nu trimisese în acel an la Salon nici un tablou, dar propriul ei portret apare aici în *Balconul* lui Manet. Se duce să-l vadă în prima zi a inaugurării și scrie surorii ei Edma: „M-am îndreptat de la bun început spre sala M. L-am găsit aici pe Manet, care m-a privit cu un aer buimac. M-a rugat să mă duc să-i văd pic-

Scanned with OKEN Scanner

tura, pentru că el nu îndrăznea să se apropie de ea. Niciodată n-am văzut o fizionomie atît de expresivă; rîdea cu un aer neliniștit, spunînd în același timp că tabloul său este foarte prost și că are mult succes. Găsesc că are o fire fermecătoare care-mi place foarte mult. Picturile sale produc ca întotdeauna impresia unui fruct sălbatic sau chiar întrucîtva crud; nu-mi displac deloc. Sînt mai curînd ciudată decît urîtă (în *Balconul)*; se pare că printre vizitatori a circulat epitetul de femeie fatală.

Prietenul Fantin face o figură destul de jalnică cu un mic tablou insignifiant, așezat la niște înălțimi incredibile. Degas expune un foarte frumos portret al unei femei tare urîte, în negru, cu o pălărie pe cap, și căreia îi alunecă șalul de pe umeri. Totul pe un fond de apartament foarte luminos, cu un fond de șemineu în semitentă. E o pictură plină de rafinament și de distincție.

Marele Bazille a făcut un lucru pe care-l găsesc foarte bun; o fetiță în rochie de culoare foarte deschisă, la umbra unui copac, în spatele căruia se zărește un sat. E multă lumină, mult soare. Caută ceea ce am căutat și noi atîta vreme — să redea o figură în aer liber. De această dată mi se pare că a reușit“ (38).

Berthe Morisot mai spunea sorei sale și că: „D-nul Degas pare foarte mulțumit de portretul său. S-a așezat lîngă mine, sub pretextul că-mi face curte, dar această curte s-a limitat la un lung comentariu al proverbului lui Solomon: «Femeia este întristarea celui înțelept»“ (39).

Bietul Manet este trist, spune ea ceva mai departe, tablourile pe care le expune sînt, ca întotdeauna, prea puțin apreciate de public; dar pentru el acest lucru este mereu prilej de neîncetată mirare. Totuși mi-a spus că-i port noroc și că cineva vrea să cumpere *Balconul*. Aș dori mult să-l poată vinde, dar mi-e teamă ca speranțele sale să nu fie din nou dezamăgite“ (40). Iar mama lui Berthe Morisot îi scria fiicei sale, în legătură cu Manet: „Spune foarte firesc că întîlnește oameni care-l evită ca să nu fie obligați să-i vor-

bească despre pictura sa și că, văzînd acest lucru, nu mai are curajul să ceară nimănui să-i pozeze“ (41).

Dar Manet își va redobîndi curînd curajul, căci întîlnind-o pe Eva Gonzales, în vîrstă atunci de douăzeci de ani, fiica unui scriitor foarte cunoscut în acea vreme, a fost în asemenea măsură fermecat de frumusețea ei brună, încît i-a cerut să-i pozeze. Eva Gonzales, care picta atunci sub îndrumarea pictorului la modă, Chaplin, își părăsește profesorul și intră ca „elevă“ la atelierul lui Manet, din strada Guyot (42). Berthe Morisot, pasionată dar timidă, pare a fi fost oarecum înciudată din cauza prezenței acestei rivale mai mondene în intimitatea atelierului lui Manet, și ar fi suferit văzîndu-se înlocuită ca model. „... Pentru moment, scria ea sorei sale, toată admirația lui este concentrată asupra domnișoarei Gonzales, dar portretul ei nu avansează deloc. Îmi spune că este la a patruzecea ședință, și din nou a șters capul. Ce-i drept, el este primul care face glume pe socoteala a ceea ce i se întîmplă“ (43).

„Familia Manet a venit să ne vadă — reia ea puțin mai jos. A vizitat atelierul. Spre mirarea și mulțumirea mea, am primit cele mai mari laude. Se pare că pictez mult mai bine decît Eva Gonzales. Manet este prea sincer ca să mă înșel. Sînt sigură că i-a plăcut mult ceea ce fac. Totuși îmi amintesc de ceea ce spune Fantin: «El găsește totdeauna bună pictura celor pe care-i iubește»“ (43).

Manet admira în mod deosebit un tablou pe care Berthe Morisot îl făcuse recent la Lorient, reprezentînd-o pe sora sa Edma într-o *Vedere asupra micului port Lorient*, în care încercase, întocmai cum făcuse de curînd și Bazille în tabloul său expus la Salon, să reproducă o figură în aer liber. Încîntată de complimentele lui Manet, la care se adăugau și cele ale lui Puvis de Chavannes, ea îi oferă tabloul. Degas face în aceeași perioadă un portret al sorei lui Berthe, Yves, doamna Gobillard. Berthe Morisot primește atunci

Scanned with OKEN Scanner

o scrisoare de la cealaltă soră a sa, Edma, în care aceasta îi spune: „Viaţa ta de acum mi se pare minunată: să vorbeşti cu Degas în timp ce-l priveşti cum desenează, să rîzi împreună cu Manet, să filozofezi cu Puvis — iată tot atîtea lucruri care mi se par vrednice de invidie“... (44). Probabil că Degas va întreprinde în 1869 o nouă călătorie în Italia, după ce-şi va termina portretul.

Manet îşi petrece şi vara anului 1869 la Boulogne, observîndu-i pe cei ce se scăldau şi făceau plajă şi pe cei ce călătoreau pe vapoare cu destinaţia Folkestone. Începe să se preocupe de acele probleme care-i preocupaseră pe prietenii săi de la cafeneaua Guerbois, căutînd să-şi fixeze impresiile în tablouri mici, pictate repede. Poate îşi amintea şi de o critică recentă a lui Castagnary în legătură cu tablourile sale de la Salon:

„Pînă acum Manet a fost mai curînd plin de fantezie decît observator, mai curînd ciudat decît puternic. Opera sa este săracă dacă facem abstracţie de naturile moarte şi de florile pe care le pictează cu o măiestrie absolută. De unde vine această sterilitate? Din faptul că, deşi îşi întemeiază arta pe natură, neglijează să-şi propună ca scop interpretarea însăşi a vieţii. Îşi ia subiectele de la poeţi sau le caută în propria-i imaginaţie; nu se străduieşte să le descopere observînd moravurile pe viu“ (45).

La Boulogne, Manet începe să observe viaţa din preajma sa. Tablourile pe care le pictează acum pierd acel „vag aer de muzeu“ care pînă atunci caracteriza atît de multe dintre lucrările sale de mari dimensiuni.

Renoir îşi petrece vara liniştit, împreună cu Lise, la Ville-d'Avray, la părinţii săi, vizitîndu-l adeseori pe Monet care se afla la Bougival. Şi acum situaţia lui părea de nesuportat: fără bani, fără culori, fără nici o speranţă. Noul său eşec în faţa juriului constituise pentru el o teribilă lovitură.

Amintindu-şi de entuziasmul manifestat de Arsène Houssaye în momentul cumpărării ta-

Scanned with OKEN Scanner

bloului *Camille* la Le Havre, și de sfatul pe care acesta i-l dăduse lui Monet de a veni să locuiască la Paris sau în împrejurimi, unde ar fi putut să-și valorifice mai ușor ceea ce pictorul numea „modestul său talent", Monet își calcă pe suflet și-i scrie, în iunie, colecționarului: „D-nul Gaudibert a avut din nou amabilitatea de a mă ajuta să mă instalez aici și să-mi aduc lîngă mine mica mea familie. Acum sînt instalat în cele mai bune condiții și nu doresc decît să lucrez, dar, din nefericire, acest refuz fatal aproape îmi ia pîinea de la gură, și, în ciuda prețurilor scăzute pe care le-am cerut, negustorii și amatorii de pictură îmi întorc spatele. Este întristător să vezi cu cîtă lipsă de interes este considerat un obiect de artă care nu se bucură de o apreciere oficială", „M-am gîndit, și sper că *mă veți scuza*, că, dat fiind că ați găsit un tablou de-al meu pe gustul dumneavoastră, veți binevoi, poate, să vedeți și cele cîteva tablouri pe care le-am putut salva de la sechestre și din alte împrejurări, căci cred că veți fi bun și-mi veți veni puțin în ajutor, deoarece starea mea este aproape disperată și cel mai rău lucru este că nu mai pot nici măcar să lucrez. Este inutil să vă spun că voi face orice și la orice preț pentru a ieși din această situație și a putea picta, încă de pe acum, pentru Salonul viitor, căci nu vreau să mi se mai întîmple asemenea lucru" (46).

În ciuda acestui grabnic apel, se pare că Arsène Houssaye nu a făcut mare lucru pentru pictor și nici nu i-a mai cumpărat vreun tablou. Curînd Monet îl roagă pe Bazille să-i trimită culori, ca să poată cel puțin lucra. Dar într-o scrisoare din luna august e vorba de cu totul altceva: „Renoir ne aduce pîine de la el de-acasă pentru ca să nu crăpăm de foame, scrie el. De opt zile stăm fără pîine, fără foc la bucătărie, fără lumină, este îngrozitor" (47). La sfîrșitul aceleiași luni, Monet era cu totul lipsit de culori și nu mai putea să lucreze. Bazille nu era în măsură să-l ajute prea mult, el însuși fiind nevoit să-și dea ceasul amanet. Renoir nu era nici el mai bogat; avea datorii la

negustorii care-i achiziționaseră o parte din tablouri și nu avea bani nici ca să-și timbreze scrisorile către Bazille. „Nu mănînc pe săturate în fiecare zi, îi scrie el acestuia, totuși sînt mulțumit căci, în aceea ce privește pictura, Monet e cea mai bună tovărășie. Dar adaugă: Nu fac aproape nimic, căci n-am destule culori“ (48).

În ciuda situației sale critice, Monet nu-și pierdea speranța, și Renoir își va aminti mai tîrziu cu recunoștință de felul în care Monet îi inspira curaj de fiecare dată cînd se lăsa pradă disperării (49). Cei doi prieteni frecventau pe atunci *La Grenouillère*, restaurant și așezămînt de băi situat pe brațul mic al Senei, la Croissy, între Chatou (unde se afla restaurantul Fournaise) și Bougival. Rîul, cu vapoarele sale și cu oamenii veseli care se scăldau, constituia un subiect foarte atrăgător. Dar din nou, cei doi pictori trebuie să-și întrerupă lucrul și, spre sfîrșitul lui septembrie, Monet scrie într-o scrisoare către Bazille: „Iată-mă obligat să mă opresc din lucru, din lipsă de culori!... Doar eu anul acesta nu voi face nimic. Asta mă umple de furie împotriva tuturor. Sînt invidios, răutăcios, turbez. Dacă aș putea picta, totul ar merge bine. Îmi spui că nici cu cincizeci de franci și nici cu o sută nu voi putea ieși din încurcătură; se poate, dar în acest caz nu-mi rămîne decît să mă dau cu capul de pereți, căci nu pot pretinde să mă îmbogățesc peste noapte. Am un vis, un tablou, băile de La Grenouillère, pentru care am făcut cîteva schițe proaste, dar nu-i decît un vis. Renoir, care și-a petrecut aici două luni, vrea și el să picteze un tablou cu acest subiect“ (50).

Studiul apei va juca un rol important în dezvoltarea stilului lui Monet și al prietenilor săi. În 1868, Monet pictase o femeie așezată pe malul unui rîu într-un tablou în care reflexele luminii pe apă constituiau principalul element interesant. Tot astfel cum peisajele cu zăpadă îngăduiseră artiștilor să studieze în profunzime problema umbrelor, studiul apei oferea un minunat prilej pentru observarea reverberațiilor și a reflexelor.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel ei puteau să-şi întărească convingerea că aşa-numita culoare locală era în realitate o pură convenţie şi că fiecare obiect prezintă privirii o coloraţie derivată din coloraţia proprie, din ceea ce-l înconjoară şi din condiţiile atmosferice. În plus, studiul apei oferea un pretext pentru reprezentarea unor mase informe, animate doar de bogăţia nuanţelor, a unor mari suprafeţe a căror natură încuraja folosirea unor tuşe rapide şi energice (51).

Monet folosise adeseori asemenea tuşe, ca şi Renoir, dealtfel, care în tabloul său *Vara*, expus la Salonul din 1869, introdusese în fundal mari pete de culoare pentru a reprezenta frunzişul. La *La Grenouillère*, cei doi prieteni recurgeau la liniile rapide, la puncte, la virgule, pentru a reda atmosfera încîntătoare, mişcarea apei şi atitudinea celor care făceau baie. Ceea ce pictorii oficiali ar fi considerat a fi caracteristic pentru o operă lucrată neglijent şi neterminată — faptul de a acoperi cu culori o pînză fără să trasezi nici măcar o singură linie precisă, utilizarea tuşei de culoare ca mijloc grafic, animarea unor suprafeţe numai prin folosirea unor particule de culoare de nuanţe diferite — devenea pentru Monet şi pentru Renoir nu numai un mijloc practic de a-şi realiza intenţiile ci şi o imperioasă necesitate pentru a reda vibraţiile luminii şi ale apei, impresia de mişcare şi de viaţă. Tehnica lor era rezultatul logic al experimentelor făcute în aer liber şi al eforturilor de a vedea într-un subiect nu detaliile pe care le cunoşteau, ci ansamblul pe care îl percepeau. Monet picta în tuşe mai largi decît Renoir, dar culorile sale rămîneau opace; prietenul său picta în culori mai vii, dispuse în tuşe mai subtile.

Adevărata prietenie a celor doi pictori datează din aceste săptămîni petrecute împreună la *La Grenouillère*. Fie că vor picta aceleaşi flori, în acelaşi vas, fie că se vor afla în faţa aceluiaşi motiv, Renoir şi Monet, mult mai adeseori decît ceilalţi membri ai grupului, aveau să lucreze alături timp de ani de zile, interpretînd aceleaşi

Scanned with OKEN Scanner

subiecte. Acest lucru în comun i-a făcut să-şi formeze un stil de exprimare care i-a apropiat pe unul de celălalt mai mult decît de alţi colegi ai lor.

După ce au mai lucrat cîtva timp la *La Grenouillère*, Monet şi Renoir s-au despărţit în octombrie 1869. Monet se duce la Etretat şi apoi, în noiembrie, la Saint Michel, lîngă Bougival, unde se instalează cu Camille şi cu micul Jean. Renoir îl întîlneşte pe Bazille, care deschisese de curînd un nou atelier la Paris, pe strada La Condamine, în cartierul Batignolles, lîngă cafeneua Guerbois. Bazille îşi consacrase şi el lunile de vară picturii în aer liber avînd drept subiect personaje care se scaldă. Dar în tabloul său de mari dimensiuni *Oameni scăldîndu-se*, figurile nu sînt încă pe deplin integrate peisajului, căci artistul nu lucrase numai în aer liber. Trupurile celor ce se scaldă sînt de o factură netedă, în timp ce iarba, arborii şi apa sînt pictate în tuşe mici şi rapide, ceea ce dăunează unităţii compoziţiei. Bazille proiecta acum să picteze un nud în noul său atelier. Acest atelier îi plăcea atît de mult încît va face din el chiar subiectul unui tablou în care îi va reprezenta pe cîţiva prieteni ai săi. Dar, spre deosebire de Fantin care îşi grupa modelele cu o oarecare solemnitate, Bazille se va strădui să exprime acea atmosferă de camaraderie care domnea în atelierul său. În timp ce Maître cîntă la pian, Zola, aplecat asupra rampei unei scări, se adresează lui Renoir, care stă pe o masă; Manet contemplă un tablou aşezat pe un şevalet iar Monet, în spatele lui, îl priveşte şi el, fumînd; Bazille stă în picioare alături de ei, cu paleta în mînă. După ce pictorul va termina portretul prietenilor săi, Manet va lua penelul şi va adăuga el însuşi portretul lui Bazille (52).

În mai 1870, Bazille părăseşte atelierul din strada La Condamine şi se duce să locuiască pe malul stîng al Senei, în mica stradă des Beaux-Arts, în casa unde îşi avea atelierul şi Fantin. Renoir nu l-a urmat. În momentul cînd Bazille se îndepărta de cafeneaua Guerbois, îşi face apariţia aici un nou

Scanned with OKEN Scanner

oaspete. Marcellin Desboutin era un bărbat ciudat şi spiritual, pictor, gravor, scriitor şi mai ales boem. De origine vag aristocratică, reuşise să risipească o avere uriaşă, să trăiască într-un imens palat din Italia pînă cînd datoriile îl vor sili să-l vîndă, să-şi impună o piesă la Teatrul Francez şi să-şi păstreze o demnitate desăvîrşită sub zdrenţele mai mult sau mai puţin romantice cu care era îmbrăcat. Plin de idei originale, cu foarte vaste cunoştinţe, putea să fie foarte sclipitor, mai ales cînd avea ocazia să monologheze. Îşi petrecea toate serile la cafeneaua Guerbois, unde prezenţa sa era foarte apreciată (53).

NOTE

1 Nu se cunoaşte data precisă a primelor întruniri de la Cafeneaua Guerbois. Tabarant *(Pissarro*, Paris, 1924, pag. 15) şi Duret *(Histoire des Peintres Impressionnistes)* afirmă că au avut loc în 1866. Se ştie că pînă la această dată Manet se ducea în fiecare după-amiază între orele 5 şi jumătate şi 7 la Café de Bade, în Boulevard des Italiens, nr. 26 (vezi scrisoarea lui Manet către Zola, 7 mai 1866; Jamot, Wildenstein, Bataille: *Manet*, Paris, 1932, vol. I, pag. 81). Încă din primăvara anului 1868, un prieten al lui Zola menţionează existenţa „grupului din Batignolles" (vezi scrisoarea lui Solari către Zola; J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 143). În 1868-69 Manet îl invită pe Monet să vină să-şi întîlnească prietenii la Cafeneaua Guerbois, şi se pare că grupul era în întregime constituit în 1869, cînd Monet, la rîndul său, îi aduce pe Renoir, Sisley etc. A. Proust: *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris, 1913, se înşală în mod evident cînd pretinde că Manet nu mai frecventa Cafeneaua Guerbois după 1865. Despre Café Guerbois, vezi Silvestre: *Au pays du souvenir*, Paris, 1892, capitolul XIII: „Le Café Guerbois".

2 Monet către Thiébault-Sisson; vezi Claude Monet, un dialog, *Le Temps*, 27 noiembrie 1900.

3 E. Duranty: *Le pays des arts*, Paris, 1881, p. 345.

4 E. Zola: *Mon Salon*, 1866, reprodus în *Mes Haines*.

5 Silvestre, *op. cit.*, capit. XIII.

6 Duelul a avut loc în pădurea Saint-Germain, la 23 februarie 1870. Pentru acest incident, vezi Proust, *op. cit.*, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

7 P. Alexis: articol apărut în *Le Cri du peuple*, 8 ianuarie 1885, citat de D. Le Blond-Zola: „Paul Alexis, ami des peintres, bohème et critique d'art", *Mercure de France*, 1 martie 1939. Poemul era următorul: „Manet-Duranty sînt doi băieţi / Care alcătuiesc o pereche minunată, / Ei dau iama prin vechituri / Manet-Duranty sînt doi băieţi / Institutul care îi defăimează / Îi disprețuiește cît și Degas / Pentru că fac becuri de gaz / Manet-Duranty sînt doi băieţi / Care alcătuiesc o pereche minunată".

8 După carnetele Berthei Morisot, vezi P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938, pag. 148.

9 Vezi scrisoarea Berthei Morisot către sora sa Edma, 1869; D. Rouart: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950, pag. 31.

10 P. Lafond: *Degas*, Paris, 1919, pag. 99.

11 E. Duranty, *op. cit.*, pag. 335.

12 Manet către Fantin, 26 august 1868; vezi E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, pag. 102.

13 Vezi Valéry, *op. cit.*, pag. 88.

14 E. Zola: *Le Rêve (Oeuvres complètes)*, Paris, 1928; vezi note și comentarii de M. Le Blond, pag. 232.

15 M. Elder: *A Giverny chez Claude Monet*, Paris, 1924, pag. 48.

16 Extrase din notele luate de Zola pentru romanele sale *L'Oeuvre* și *Le Ventre de Paris*, citate de J. Rewald, *op. cit.*, pag. 123.

17 E. Zola: Prefață la *Nouveaux contes à Ninon*, 1874.

18 Vezi A. André: *Renoir*, Paris, 1928, pag. 56.

19 *Ibidem*, p. 14.

20 A. Alexandre: prefață la catalogul vînzării A. Sisley. Paris, Galeria Georges Petit, 1 mai 1899.

21 Fantin către Edwards, 15 iunie 1871; vezi A. Jullien: *Fantin-Latour*, Paris, 1909, pag. 74—75. După Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, pag. 175. Renoir a fost așezat în apropiere de el, chiar la cererea lui Manet, iar Duranty înlăturat. Tabloul se află acum la Luvru.

22 Vezi muzeul Luvru, Cabinetul de desene: Fantin-Latour, Albumul B.

23 Vezi E. Chesneau: „Le Japon à Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, 1 septembrie 1878; și H. Focillon: „L'estampe japonaise et la peinture en Occident", *Congrès d'histoire de l'art*, Paris, septembrie — octombrie 1921.

24 Vezi G. Geffroy: *La vie artistique*, seria a treia, Paris, 1894, pag. 148.

25 Vezi R. Marx: *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914, pag. 292.

26 Proust, *op. cit.*, pag. 31—32. Încă din 1864, Fantin nota în legătură cu unul dintre tablourile sale: „Umbrele sînt prea negre; prea puțin galben, roșu, al-

Scanned with OKEN Scanner

bastru". Vezi Muzeul Luvru, Cabinetul de desene: Fantin-Latour, Carnetul A, pag. 54.

27 Pissarro către fiul său, 8 aprilie 1895; vezi Camille Pissarro: *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 375.

28 A. Wolf în *Le Figaro*, 20 mai 1869, citat de Tabarant, *op. cit.*, pag. 160.

29 P. Alexis: „Aux peintres et sculpteurs", *L'Avenir National*, 5 mai 1873.

30 Boudin către Martin, 25 aprilie 1869: vezi Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, pag. 72.

31 Valabrègue către Zola, ianuarie 1867, vezi Rewald, *op. cit.*, pag. 141.

32 Vezi André, *op. cit.*, pag. 53.

33 Vezi Proust, *op. cit.*, pag. 43.

34 Cézanne citat de Marion într-o scrisoare către Morstatt, aprilie 1868; vezi M. Scolari şi A. Barr, jr.: „Cézanne d'après les lettres de Marion à Morstatt", *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie 1937, şi: „Cézanne in the letters of Marion to Morstatt", 1865—1868, *Magazine of Art*, februarie, aprilie, mai 1938.

35 Vezi scrisoarea lui Achille De Gas, 16 februarie 1869; vezi P.A. Lemoisne: *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946, vol. I, pag. 63.

36 Bazille către părinţii săi, primăvara anului 1869; vezi G. Poulain: *Bazille et ses amis*, Paris, 1932, pag. 111.

37 Bazille către părinţii săi, primăvara anului 1869, *ibidem*, pag. 147—148.

38 Berthe Morisot către sora sa Edma, 1 mai 1869; vezi M. Angoulvent: *Berthe Morisot*, Paris, 1933, pag. 30—32.

39 B. Morisot către aceeaşi, primăvara anului 1869, *ibidem*, pag. 28.

40 Berthe Morisot către aceeaşi, mai 1869, *ibidem*, pag. 32—33.

41 Doamna Morisot către aceeaşi, 23 mai 1869, *ibid.* p. 33.

42 Despre Eva Gonzalès, vezi articolul abundent ilustrat, de P. Bayle: „Eva Gonzales", *La Renaissance*, iunie 1932, şi C. Roger-Marx: *Eva Gonzalès*, Paris, 1950.

43 Scrisorile Berthei Morisot către sora sa Edma, 1869; vezi Moreau-Nélaton, *op. cit.*, vol. I, pag. 113.

44 Edma Pontillon către sora sa, Berthe Morisot, 1869; vezi Rouart, *op. cit.*, pag. 31.

45 Castagnary: *Salon de 1869*, reprodus în *Salons* (1857—1870), Paris, 1892, vol. II, pag. 364.

46 Monet către Houssaye, 2 iunie 1869; vezi R. Chavance: „Claude Monet", *Figaro illustré*, 16 decembrie 1926.

47 Monet către Bazille, 9 august 1869; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 157.

Scanned with OKEN Scanner

48 Renoir către Bazille, toamna anului 1869, *ibidem*, pag. 155.

49 Vezi André, *op. cit.*, pag. 60.

50 Monet către Bazille, 25 septembrie 1869; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 160.

51 Bazille notează într-un carnet de desen următoarele: „Să nu uit să compar valoarea tonurilor apei în lumină cu cea a ierbii în soare", Poulain, *op. cit.*, p. 153.

52 Diferiţii prieteni întruniţi în atelierul lui Bazille nu au putut fi identificaţi în mod sigur. Este posibil ca în locul numelor date aici să trebuiască să citim Monet în loc de Zola, Sisley în loc de Renoir şi Astruc în loc de Monet; vezi Poulain, *op. cit.*, pag. 179. Tabloul lui Bazille se află la Muzeul Jeu de Paume.

53 Despre Desboutin vezi Clément-Janin: *La curieuse vie de Marcellin Desboutin*, Paris, 1922, şi Silvestre, *op. cit.*, capitolul XIII.

Scanned with OKEN Scanner

1870–1871

SALONUL DIN 1870. RĂZBOIUL ŞI COMUNA. MONET ŞI PISSARRO LA LONDRA

La începutul anului 1870 cafeneaua Guerbois a fost teatrul unor mari frămîntări. De cînd dreptul de a alege juriul fusese acordat tuturor artiştilor ale căror tablouri fuseseră cîndva acceptate, cîţiva dintre ei avuseseră ideea să prezinte o listă cu propriii lor candidaţi, listă în care nu figura nici un membru al Institutului. Se pare că această idee îi aparţinea lui Jules de La Rochenoire, vechi elev al lui Couture şi prieten cu Manet. Printre acei pe care un comitet format în grabă îi desemnase spre a face parte din juriu, figurau Corot, Daubigny, Millet, Courbet, Daumier, Manet, Bonvin, Amand Gautier etc. Manet îi ceru lui Zola să publice în mai multe ziare un apel prin care artiştii erau rugaţi să voteze pentru această listă. Dar proiectul eşuează lamentabil. Dintre candidaţi sînt aleşi numai Daubigny şi Corot (1) şi aceasta numai pentru că numele lor figurau şi pe lista oficială. Deşi fiecare dintre ei obţine mai multe voturi decît oricare alt membru al juriului, ei se compromiseseră acceptînd să figureze în capul listei dezidente şi învinse. Activitatea lor astfel va fi ca şi

Scanned with OKEN Scanner

paralizată, şi cînd Daubigny nu reuşeşte să obţină să fie acceptat nici măcar un singur tablou de Monet, îşi dă demisia. „De vreme ce, va spune el, îmi place această pictură, nu admit să mi se respingă părerea. Este ca şi cum mi s-ar spune că nu-mi cunosc meseria“ (2). Corot se retrage odată cu Daubigny, dar nu din cauză că l-ar fi apreciat în vreun fel pe Monet.

Se pare că juriul a fost foarte indispus de intervenţiile lui Daubigny în favoarea lui Monet, căci acesta din urmă a devenit obiectul unei persecuţii deosebite. Ambele sale tablouri au fost refuzate, în timp ce Manet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley şi Fantin au putut obţine fiecare cîte două tablouri iar Bazille şi Degas cîte unul. Edouard Manet a expus *Lecţia de muzică* şi *Portretul Evei Gonzales*, care expunea ea însăşi un tablou la Salon. Renoir trimisese o *Femeie scăldîndu-se*, care încă amintea întrucîtva pe Courbet, şi o *Femeie din Alger*, de un colorit strălucitor, prin care pictorul îşi arăta deschis admiraţia sa pentru Delacroix. Sisley prezentase două vederi asupra Parisului; Degas, portretul unei doamne cu evantai japonez, precum şi un pastel înfăţişînd-o pe Yves Gobillard, sora Berthei Morisot. Fantin era reprezentat printr-un *Atelier în Batignolles* şi o *Lectură*, care a obţinut o medalie. Eva Gonzales expunea un tablou influenţat de noul său profesor, Manet, deşi în catalog apărea încă drept „elevă a lui Chaplin“.

Berthe Morisot supune juriului tabloul *Vedere asupra micului port Lorient* şi un dublu portret al mamei şi al surorii sale Edma, care avusese o istorie plină de peripeţii. Dat fiind că Puvis de Chavannes criticase felul cum era pictat capul doamnei Morisot, artista retuşase tabloul înainte de a-l ruga pe Puvis să vină să-l vadă din nou. Dar acesta se scuză că nu poate veni. „Pînă acum necazurile mele nu sînt prea mari, va scrie ea cîteva zile mai tîrziu surorii sale. Obosită, enervată, mă duc la atelierul lui Manet: mă întreabă ce am de gînd să fac şi văzîndu-mă nehotărîtă, îmi spune cu însufleţire: «Voi veni

mîine după ce-mi voi fi trimis lucrările (la Salon) să-ţi văd tabloul, şi încrede-te în mine; îţi voi spune ce trebuie să faci». A doua zi, pe la ora unu, soseşte, găseşte că tabloul este foarte bun, cu excepţia părţii de jos a rochiei; ia penelul şi pune cîteva tuşe de culoare foarte izbutite; mama se extaziază. Iată unde încep necazurile mele: odată cu mîna pe penel, nimic nu-l mai poate opri; trece de la jupon la corsaj, de la corsaj la cap, de la cap la fond. Glumeşte, rîde ca un nebun, îmi dă paleta, o ia din nou, în sfîrşit, la ora cinci seara, aveam în faţă cea mai nostimă caricatură din cîte se pot închipui. Tocmai aşteptam să vină să-l ia; vrînd-nevrînd a trebuit să-l las să-l trimită pentru Salon, spre marea mea stupoare. Singura mea speranţă este că va fi refuzat; mama găseşte întîmplarea amuzantă, eu o consider tristă“ (3).

Tabloul a fost acceptat, dar văzînd nemulţumirea fiicei sale, doamna Morisot a crezut că e bine să se ducă să-l ceară de la Palatul Industriei, unde i-a fost înapoiat (4). Totuşi, de teamă ca Manet să nu se supere după ce dovedise atîtea bune intenţii, artista se hotărăşte în cele din urmă să expună portretul şi să înfrunte cu resemnare criticile aspre la care se aştepta. Dar acestea nu se produc, ceea ce o face să scrie surorii sale: „Nu mi se aduc multe laude, cum crezi, dar oamenii sînt destul de amabili pentru a nu mă face să regret că am expus. Nu mă refer la domnul Degas, care arată totdeauna un dispreţ suveran pentru tot ceea ce fac eu“... (5).

Salonul din 1870 — ultimul Salon din timpul celui de al Doilea Imperiu — a cunoscut un de ajuns de mare succes. Marile sale atracţii au fost o *Salomee* a unui pictor care expunea aici pentru prima oară, Henri Regnault (şi care va cădea curînd pe cîmpul de bătălie), tablou de o strălucitoare vulgaritate şi un portret făcut de un alt tînăr, Bastien Lepage, „nou meteor al realismului“, pictor de o abilitate întristătoare, şi care ştiuse să adapteze gustului vremii marile cuceriri ale realismului. Léon Bonnat, pe care

Scanned with OKEN Scanner

Degas îl cunoscuse în Italia, atrage de asemenea atenţia prin portretele sale conştiincioase dar neinspirate. Admiraţia publicului se îndrepta, ca de obicei, spre tablourile fade şi insipide ale pictorilor de gen, printre care Toulmouche, vărul lui Monet, se bucura de un mare renume, în timp ce lucrările lui Monet stîrnesc încă odată rîsul imbecil al mulţimii.

Pentru prima oară Bazille obţine un oarecare succes. „Sînt încîntat de felul cum a fost primită pictura mea, scrie el părinţilor săi. Tabloul meu este expus într-un loc foarte bun. Totodată lumea îl vede şi vorbeşte despre el. Mulţi îl critică mai curînd decît îl laudă, dar, în sfîrşit, sînt lansat, şi tot ce voi expune de acum înainte va fi privit“ (7).

Berthe Morisot fusese mai puţin norocoasă. Tabloul ei *Vedere asupra micului port Lorient*, lucrare de o admirabilă prospeţime, era aşezat „la o asemenea înălţime încît este cu neputinţă să-ţi faci o părere despre el“. Artista şi-a petrecut la Salon o zi întreagă, în tovărăşia lui Puvis de Chavannes, deşi îi păstra încă oarecare ranchiună în urma celor întîmplate cu portretul mamei şi al surorii ei. „Fantin se bucură de un adevărat succes, relatează ea surorii sale. Manet este disperat din cauza locului unde sînt aşezate tablourile sale; totuşi amîndouă fac un efect deosebit; sînt, ca întotdeauna, foarte mult privite... D-ra Gonzales este pasabilă, dar nimic mai mult“ (8).

Presa nu i-a fost favorabilă lui Manet. Tonul este dat, în *Le Figaro*, de Albert Wolff, care vorbeşte despre *Portretul Evei Gonzales* ca despre „o abominabilă şi plată caricatură în ulei“, acuzîndu-l pe artist că pictează „imagini grosolane numai pentru a atrage atenţia publicului asupra lui“ (9).

De data aceasta Duret este cel care îşi asumă sarcina de a-şi apăra prietenii, într-o serie de articole asupra Salonului consacrată mai ales „noilor veniţi care par a avea cel mai mare viitor“. Este foarte elogios la adresa lui Pissarro — ale

Scanned with OKEN Scanner

cărui lucrări se pare că nu au fost remarcate de nici un alt critic — a lui Fantin și Degas, dar neglijează să menționeze tablourile lui Bazille, Renoir, Sisley și Berthe Morisot. Dimpotrivă, consacră un articol special lui Manet. „Pînă mai ieri, constată el, Courbet era considerat ridicol iar astăzi lui i s-e aduc cele mai mari laude. Și aceasta pentru că opera sa ne-a devenit familiară, pentru că ne-am obișnuit mult cu ea, și pentru că rutina, care batjocorește ceea ce este nou, și mediocritatea, care urăște ceea ce este original se năpustesc acum asupra unui nou pictor, asupra lui Manet. Zăbovim așadar în fața tablourilor d-lui Manet, dar nu sîntem singurii care facem asta. Se află, dimpotrivă, în jurul nostru, o mulțime de oameni, și îndată ne dăm seama că marele public, care cu puțin înainte se extazia în fața vreunei pastișe oarecare, se distrează acum pe seama acestui artist original, și aceasta tocmai din cauza originalității și inventivității sale, care pe noi ne atrag și ne fascinează.

— «Nu știe să deseneze!»

Dar asta s-a spus și despre Delacroix, timp de treizeci de ani.

— «Tabloul ăsta nu-i terminat, e doar o schiță!»

Pînă mai ieri se spunea tot astfel despre Corot.

— «Dumnezeule! cît de urîți sînt oamenii ăștia, ce tipuri îngrozitoare!»

Cam asta era și părerea burghezilor despre Millet etc.

Tot astfel se va întîmpla și cu d-nul Manet, pînă cînd publicul, definitiv familiarizat cu ansamblul de calități și defecte, de lumini și umbre care-i caracterizează personalitatea, îl va accepta și va începe să-și bată joc de vreun alt pictor tînăr“ (10).

Între timp, articolele lui Duret, apărute într-un obscur ziar bilunar al opoziției, sînt pe punctul să compromită ceea ce își propusese să laude. Arsène Houssaye, la rîndul său, se hotă-

Scanned with OKEN Scanner

răşte, în sfîrşit, să scrie un articol în favoarea lui Monet — refuzat în 1870 — în timp ce Duranty, reconciliat, consacră un mare şi frumos studiu lui Manet (11).

Cézanne, care adoptă în continuare atitudinea cea mai sfidătoare, rămăsese credincios intenţiei sale de a ofensa mai curînd juriul decît de a căuta să se facă admis la Salon. Aşteaptă deci ultima zi pentru a-şi prezenta tablourile şi alege două foarte în măsură să displacă „acestor domni": imensul portret (măsurînd doi metri în înălţime) al prietenului său Achille Emperaire, portret reprezentînd un pitic cu cap de muşchetar pe un trup plăpînd şi cu membre osoase. Acest personaj ciudat şi grotesc, îmbrăcat într-o haină de casă albastră de sub care se văd nişte izmene lungi, violete, şi nişte ghete roşii, stă într-un mare fotoliu tapisat cu o ţesătură imprimată cu flori, în care unii au crezut că recunosc un scaun cu gaură. Cel de al doilea tablou al lui Cézanne era un *Nud culcat* cu forme foarte ascuţite, căruia îi lipseau toate acele elemente — „farmec", „graţie", „execuţie minuţioasă" — apreciate în general de juriu. Apariţia acestor două lucrări a făcut senzaţie. Un ziarist s-a grăbit să relateze incidentul în presă:

„Artiştii şi criticii aflaţi la Palatul Industriei în ziua de 20 martie, ultima zi de depunere a tablourilor, îşi aduc aminte de entuziasmul cu care au fost primite două picturi de un gen nou. Courbet, Manet, Monet şi voi toţi, pictori ce lucraţi cu cuţitul, cu peria, cu mătura şi cu alte unelte, sînteţi depăşiţi! Am onoarea să vi-l prezint pe profesorul vostru: pe d-nul Cézannes (sic)... Cézannes este originar din Aix-en-Provence. Este un pictor realist şi, mai mult, realist convins. Dar mai bine ascultaţi ce-mi spune cu un accent meridional pronunţat: «Da, dragă domnule, pictez cum văd şi cum simt — şi senzaţiile mele sînt foarte puternice — şi ei simt şi văd ca şi mine, dar nu îndrăznesc... fac pictură de salon... Eu îndrăznesc, domnule, îndrăznesc... Am cura-

Scanned with OKEN Scanner

jul opiniilor mele — și cine va rîde la urmă, va rîde mai bine»“ (12).

În ciuda eșecului pe care-l prevăzuse, Cézanne se găsea la Paris, pentru Salon, și în ziua de 31 mai asista ca martor la căsătoria lui Zola. Cîteva săptămîni mai tîrziu, la 26 iunie, Monet se căsătorește cu Camille. Cézanne întîlnise și el cu puțin timp în urmă un tînăr model, pe Hortense Fiquet, care acceptase să-și împartă viața cu el. Se afla încă, probabil, la Paris cînd, la 18 iulie, Franța „cu inima ușoară“ cum va spune Emile Olivier, președintele Consiliului, declară război Prusiei.

Începutul ostilităților îl surprinde pe Bazille la proprietatea de la țară a părinților săi, în apropiere de Montpellier. Datorită unei munci înverșunate, marea sa sensibilitate părea a fi pe punctul de a ajunge la o expresie liberă și spontană. Părea că a realizat acea comuniune intimă cu natura, atît de caracteristică lui Pissarro, acea ușurință de expresie pe care o putuse invidia la Renoir și certitudinea propriei sale valori, care făcea forța lui Monet. Dar, în fața pericolului care-i amenința țara, nu mai vrea să picteze: în ziua de 10 august se angajează într-un regiment de zuavi.

Degas, care se afla pe malul mării, unde lucra schițe generos concepute în aer liber, se întoarce la Paris. Monet rămîne la Le Havre. Renoir, mobilizat într-un regiment de cuirasieri, este trimis mai întîi la Bordeaux, apoi la Tarbes, unde trebuie să se ocupe de dresarea cailor, lucru la care nu se pricepea deloc. Zola, în calitate de unic fiu al unei mame văduve, este scutit de serviciul militar și se pregătește să se ducă la Marsilia. Cézanne, care odinioară trăsese la recrutare un număr „nenorocos“ și pentru care tatăl său plătise atunci un înlocuitor, nu ținea în mod deosebit să îmbrace uniforma (13). Părăsește locuința părinților săi de la Aix și se duce să lucreze la Estaque, pe malul Mediteranei, lîngă Marsilia, unde locuiește împreună cu Hortense Fiquet, ascunzînd această legătură tatălui său. La Esta-

Scanned with OKEN Scanner

que, unde va veni pentru un timp și Zola, Cézanne își consacră cea mai mare parte din timp peisajului, străduindu-se să înlocuiască plăzmuirile înflăcărate ale imaginației sale prin observarea fidelă și directă a naturii. Își amintește că sînt deja mulți ani de cînd Pissarro eliminase de pe paletă „negrul, bitumul, pămîntul de Sienna și ocrurile". „Să nu pictezi decît cu cele trei culori primare (roșul, galbenul și albastrul) și cu derivatele lor imediate!" îi recomandase lui Cézanne (14). Și deși acesta nu trece încă la o modificare radicală a paletei, el începe să picteze cu tușe mai scurte, întocmai ca și prietenii săi, folosind armonii de culori mai luminoase.

Între timp războiul lua, de la o zi la alta, o întorsătură tot mai proastă. În fața unui dușman experimentat, superior prin număr și echipament, armatele franceze, lipsite de pregătire și de cele necesare și comandate de favoriți ai curții incapabili și chiar lipsiți de loialitate, erau angajate într-o luptă fără speranță. Înfrîngerile se țin lanț pînă în momentul în care catastrofa de la Sedan hotărăște soarta Franței. La 2 septembrie, Napoleon al III-lea capitulează. Două zile mai tîrziu este proclamată la Paris cea de-a Treia Republică. Victor Hugo se întoarce din exil și este primit la Paris de către noul primar din Montmartre, Georges Clemenceau. Gambetta își îndeamnă compatrioții să se unească împotriva puternicului invadator și să lupte pînă la moarte pentru a salva onoarea națiunii.

Manet fusese totdeauna un republican înflăcărat, ca și prietenii săi, Zola și Duret. Își trimisese familia în Sud pentru a o pune la adăpost. Mare admirator al lui Gambetta, asistă la întrunirile politice de la Paris împreună cu fratele său Eugène și cu Degas. În timp ce cei doi frați ai săi și Guillemet făceau parte din garda mobilă, el însuși se angajează în artileria Gărzii Naționale și devine ofițer de stat major sub ordinele lui Meissonier. Bracquemond, Puvis de Chavannes, Carolus-Duran și Tissot își fac serviciul militar tot aici. Deși nu este partizan al Republicii,

Scanned with OKEN Scanner

Degas se angajează în infanterie dar, avînd vederea mai slabă la ochiul drept, este trimis la artilerie. Întîlnește la regiment un vechi coleg de școală, pe pictorul și inginerul Henri Rouart, care va deveni unul dintre cei mai buni prieteni ai săi.

În timp ce tunurile bubuiau zi și noapte, Manet, fratele său, Degas și Stevens se întîlneau uneori la Passy, la familia Morisot, Berthe refuzînd să părăsească Parisul. Mama sa, într-o scrisoare adresată celorlalte două fiice ale sale, descrie astfel una din vizitele lor: „D-nul Degas era atît de impresionat de moartea unuia dintre prietenii săi, sculptorul Cuvelier, încît era de nesuportat. A fost cît pe ce să se ia la bătaie cu Manet în timpul unei discuții privitoare la mijloacele de apărare și la folosirea gărzilor naționale, deși fiecare dorea să lupte pînă la moarte pentru a-și salva țara. D-nul Degas se află la artilerie și, după cîte spune, nu a auzit pînă acum nici măcar un singur bubuit de tun; ar vrea mult să aibă parte de așa ceva, căci vrea să știe dacă va putea suporta bubuiturile tunurilor din propriul său regiment“ (15).

Edouard și Eugène Manet fac tot ce pot pentru a-i hotărî pe cei din familia Morisot să plece. „Ceea ce frații Manet ne-au povestit despre toate grozăviile prin care riscăm să trecem, ar fi putut să-i sperie pînă și pe cei mai curajoși. Cunoști exagerările lor obișnuite; acum văd totul în cele mai negre culori“ (15). Dar Berthe Morisot nu are o părere prea bună despre acești luptători. Despre Manet va spune că „în timpul asediului n-a făcut decît să-și schimbe uniforma“, în timp ce pe Degas îl considera „mereu același, cam nebun, dar fermecător“ (16).

Înaintarea trupelor prusace asupra Parisului îl obligă pe Pissarro să părăsească în grabă Louvenciennes, fără să poată lua tablourile care reprezentau aproape întreaga muncă începînd din anul 1855, și nici cîteva tablouri pe care i le încredințase Monet (17). Pissarro se refugiază mai întîi împreună cu familia la prietenul său Piette,

Scanned with OKEN Scanner

la Montfoucault, în Bretania, apoi se duce la Londra, la o soră vitregă unde va veni și mama sa. În timp ce nemții deschideau în casa lui Pissarro o măcelărie, la Paris Courbet era numit președinte al unei comisii însărcinate cu salvarea comorilor artistice ale națiunii (18). Reușește să-și pună propriile lucrări într-o relativă siguranță, în noile galerii ale lui Durand-Ruel din strada Laffitte.

La începutul lunii septembrie, Monet asistă la Le Havre la năvala mulțimii pe pacheboturile ce plecau spre Anglia. Boudin vrea să plece la Londra dar se răzgîndește și pleacă la Bruxelles, unde se refugiaseră cîțiva dintre prietenii săi. Diaz se refugiază și el tot aici. Monet se hotărăște să-și lase în Franța soția și copilul și reușește să ajungă la Londra (19). Daubigny și Bouvin, printre alții, se îmbarcă de asemenea pentru Anglia.

Corot se refugiază din Ville d'Avray la Paris și oferă o mare sumă de bani pentru fabricarea de tunuri în vederea izgonirii prusacilor din pădurea de lîngă Villle d'Avray. La 19 septembrie începe asediul capitalei. Trei săptămîni mai tîrziu, Gambetta părăsește Parisul în balon, cu scopul de a organiza rezistența în provincie. Guvernul se instalează la Bordeaux unde Zola se duce spre a lucra ca secretar al ministerului Glaize-Bizoin pe care îl cunoscuse împreună cu Duret ca redactor la *Tribune*.

Iată ce îi scrie în noiembrie Manet soției sale, de la Paris: „Am în raniță tot ce-mi trebuie ca să pot picta și curînd voi începe să fac schițe după natură“ (20). Dar se pare că gravitatea situației îl va împiedica să lucreze. „Cafeneaua Guerbois este singura mea evadare, va spune el ceva mai tîrziu, și ea devine monotonă “ (21).

La 28 noiembrie Frédéric Bazille moare în bătălia de la Beaune-la-Rolande.

La Paris începeau să domnească foametea și epidemiile. Manet scrie soției sale că parizienii mănîncă acum pisici, cîini și șobolani; cei norocoși se hrăneau cu carne de cal. Într-o scrisoare

adresată Evei Gonzales se plînge că este foarte scumpă carnea de măgar (22). La toate acestea se va adăuga și calamitatea unui frig teribil. În ziua de 5 ianuarie 1871 prusacii încep să bombardeze orașul. Nu se mai găsesc deloc alimente. Tunurile inamice bombardează Parisul fără oprire. La 28 ianuarie capitala se predă. Franța pierduse războiul. La 1 martie trupele germane ocupă simbolic Parisul timp de patruzeci și opt de ore.

În tot acest timp Monet are parte la Londra de o existență dificilă pînă cînd îl întîlnește pe Daubigny. Acesta picta în acea perioadă peisaje înfățișînd Tamisa, care se vor bucura de un mare succes în Anglia. Impresiaonat de situația lui Monet, Daubigny îl prezintă, în ianuarie 1871, negustorului care se ocupa cu vînzarea tablourilor sale, lui Paul Durand - Ruel, refugiat și el la Londra după ce expediase aici majoritatea tablourilor pe care le poseda și care deschisese de curînd o galerie în New Bond Strett. Se pare că Daubigny i-a propus chiar să înlocuiască tablourile lui Monet pe care Durand—Ruel nu ar fi reușit să le vîndă, cu propriile lui tablouri (23). Dar nu au fost necesare prea multe insistențe din partea lui Daubigny, căci Durand—Ruel remarcase deja cele cîteva tablouri pe care Monet le putuse prezenta la Salon, și era fericit să-l cunoască pe tînărul pictor. De fapt, în *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, editată de Durand-Ruel, în articolul consacrat Salonului se insistase asupra importanței lui Pissarro, Degas și Manet, ca și a lui Monet, în ciuda insuccesului acestuia în fața juriului. Mai mult, Durand-Ruel poseda deja, se pare, unele tablouri executate de acești pictori, în expoziția organizată de el la Londra în 1870—1871 fiind prezente două tablouri de Pissarro, două de Sisley și cîte unul de Monet, Renoir, Degas și Manet (24).

Părea cît se poate de firesc ca Durand-Ruel, după ce se ocupase ani de zile cu vînzarea tablourilor pictorilor din Barbizon reușind, prin perse-

Scanned with OKEN Scanner

verenţă şi curaj, să-i facă, în sfîrşit, cunoscuţi, să se intereseze de succesorii lui Corot, Diaz şi Courbet din noua generaţie. Cînd în ianuarie 1871, Pissarro vine de asemenea la Durand-Ruel spre a-i încredinţa un tablou, el primeşte pe dată această scrisoare încurajatoare: „Stimate domn, mi-aţi adus un tablou minunat şi îmi pare rău că nu m-am aflat atunci la galerie pentru a vă spune lucrul acesta prin viu grai. Spuneţi-mi, vă rog, preţul pe care îl doriţi pentru tablou şi vă rog să aveţi amabilitatea de a-mi trimite altele imediat ce puteţi. Trebuie să vînd cît mai multe din ele. Prietenul d-voastră Monet mi-a cerut adresa d-voastră. Nu ştia că sînteţi în Anglia“ (25).

Durand-Ruel cumpără două tablouri de Pissarro cu cîte două sute de franci fiecare, sumă mai ridicată decît cea pe care o plătea Moş Martin la Paris. Plăteşte cu trei sute de franci tablourile lui Monet. Cu începere de la această dată, prezintă tablourile lor în toate expoziţiile pe care le organizează la Londra dar, în ciuda străduaniilor sale, nu reuşeşte să le vîndă în Anglia.

Se pare că Sisley, care în calitate de cetăţean britanic, se refugiază şi el în Anglia, nu a fost în contact cu Durand-Ruel, şi nici cu Pissarro şi Monet (26). Un tablou reprezentînd podul din Charing Cross, pe care îl pictează în 1871, dovedeşte prezenţa sa la Londra, unde se pare că s-a dus la sfîrşitul ostilităţilor (27).

Monet şi Pissarro sînt foarte fericiţi să se regăsească aici şi se întîlnesc adeseori. După cum va arăta Pissarro mai tîrziu: „Monet şi cu mine eram entuziasmaţi de peisajele Londrei. Monet lucra în parcuri, în timp ce eu, care locuiam în Lower Norwood, în acea vreme un minunat cartier mărginaş, studiam efectele de ceaţă, de zăpadă şi de atmosferă de primăvară. Lucram amîndoi după natură... Vizitam de asemenea muzeele. Acuarelele şi tablourile lui Turner şi Constable, tablourile lui Old Crome, au avut, desigur, o influenţă asupra noastră. Îi admiram pe Gainsborough, Lawrence, Reynolds etc... dar

Scanned with OKEN Scanner

eram deosebit de impresionaţi de peisagişti, a căror concepţie era mai aproape de concepţia noastră cu privire la pictura în „aer liber“, la lumină şi la efectele schimbătoare. Dintre moderni, Watts şi Rossetti ne interesau cel mai mult“ (28). Dar Pissarro ţine să precizeze: „Tablourile lui Turner şi Constable, apropiate de concepţia noastră, ne-au confirmat totuşi că aceşti pictori nu înţeleseseră *analiza umbrelor*, care la Turner este totdeauna un efect căutat, o «gaură». În ceea ce priveşte diviziunea tonurilor, Turner ne-a confirmat valoarea sa doar ca procedeu“ (29). Monet, de asemenea, va spune mai tîrziu că arta lui Turner nu avusese asupra propriei sale evoluţii decît o influenţă limitată. Pissarro se afla şi el, încă în 1870, datorită observaţiei directe, mai aproape de natură decît Turner ale cărui tablouri — Monet nu ascundea lucrul acesta — „îi erau antipatice din cauza romantismului exuberant al imaginaţiei autorului lor“ (30).

Cei doi prieteni au ideea să-şi trimită lucrările la expoziţia de la Royal Academy, unde sînt refuzate (28). Fără îndoială că îi împiedică să-şi piardă curajul doar ajutorul moral şi financiar dat de Durand-Ruel, căci, bineînţeles, veştile din Franţa nu erau deloc reconfortante. Pissarro care îl rugase pe pictorul Béliard să-i relateze amănunţit situaţia de acolo, primeşte la Londra, către sfîrşitul lunii februarie, această scrisoare:

„Toţi prietenii tăi sînt sănătoşi. Manet a plecat de cîteva zile în Sud să-şi vadă familia. Zola..., care a renunţat pentru moment la viaţa publică, rămîne la Bordeaux aşteptînd evenimentele. M-a rugat să-ţi transmit salutări. Guillemet este bine, Guillaumin de asemenea, Duranty e mereu acelaşi. Cézanne se află în Sud. Degas e cam nebun, îmi spune Duranty. Nu i-am văzut pe Fantin, pe Sisley, pe Renoir, de o veşnicie. Monet cred că se află la Dieppe, sau în Anglia. Oudinot lucrează la primărie, iar eu nu lucrez deloc. Duc lipsă de cărbune!

Scanned with OKEN Scanner

... Nu am nici o veste despre casa ta de la Louveciennes. Crede-mă, poți să-ți iei nădejdea de la pături, haine, pantofi, lenjerie, iar tablourile tale, unanim admirate, îmi place să cred că vor deveni podoaba saloanelor prusace. Vecinătatea pădurii ți-a salvat probabil mobila.

Daubigny s-a întors de curînd de la Londra, unde a cîștigat bani mulți. Cred că mama ta ar face bine să mai rămînă la Londra. Se pare că se va semna pacea, dar și înainte și după pot să survină multe complicații și evenimente" (31).

Viitorul, într-adevăr, va fi plin de surprize. În martie, parizienii, exasperați, se opun unora dintre măsurile militare luate de noul guvern, care fuge atunci la Versailles, în timp ce la Paris este proclamată Comuna. Courbet este ales reprezentant al poporului și devine și președinte al unei adunări generale a artiștilor în numele cărora suprimă Academia de la Roma, Școala de Bele-Arte, Secția de Bele-Arte din cadrul Institutului și toate medaliile acordate în cadrul Salonului. Dar statutul juriului rămîne același. Printre cei care asistau cu cea mai mare regularitate la întrunirile noii Federații a artiștilor se află Amand Gautier și fostul profesor al Berthei Morisot, Oudinot (32). Bonvin, Corot, Courbet, Daumier și Manet făceau parte din comitetul ales pentru a înlocui pe ex-administratorul de la Bele-Arte.

Numit conservator la Bele-Arte, Courbet participă la dărîmarea colanei Vendôme, socotită un simbol al războaielor de agresiune și o glorificare a dinastiei Bonaparte. Coloana va fi din nou înălțată după căderea Comunei, în urma unui al doilea asediu împotriva Parisului, întreprins de data aceasta de trupele guvernului francez de la Versailles. Bombardarea capitalei începe în primele zile ale lui mai. Trupele intră în Paris în ziua de 21, eveniment urmat de groaznice represalii. Timp de o săptămînă capitala este locul unor atrocități sîngeroase. În ziua de 28 orice rezistență încetează.

Manet, al cărui prieten Duret fusese pe punctul de a fi executat în timpul Comunei, se întoar-

Scanned with OKEN Scanner

ce la Paris înaintea ultimelor lupte de stradă și imortalizează amintirea acestor zile în două litografii. Zola, sosit la Paris cu patru zile înainte de insurecție, rămîne aici pînă la mijlocul lui mai. Renoir, liberat, se întorsese imediat la Paris, dar reușește să plece în timpul Comunei și să se ducă la mama sa, la Louveciennes. Degas, care după armistițiu părăsise Parisul, va locui în timpul Comunei la prietenii săi Valpinçon, la proprietatea lor de la țară. Berthe Morisot împreună cu părinții ei părăsise Parisul și se dusese la Saint-Germain, unde se află și Puvis de Chavannes. Cam în aceeași perioadă, Arosa, admiratorul lui Pissarro, îl primește la Paris pe finul său, Paul Gauguin, care tocmai își terminase serviciul militar ca matelot și care urma să intre funcționar la banca Bertin, la recomandația sa.

La Londra, Pissarro continuă să primească din Franța vești alarmante. Proprietara casei sale din Louveciennes îi scrie: „Prusacii au făcut multe pagube... Unele tablouri sînt intacte, dar pe alte cîteva acești domni, de frică să nu se murdărească pe picioare, le-au întins pe jos în grădină folosindu-le drept covoare“ (33). Iar Duret îi comunică lui Pissarro, după căderea Comunei: „Groaza și spaima domnesc încă pretutindeni în Paris. Nicicînd nu s-a mai văzut ceva asemănător... Nu mai am decît o dorință, să plec, să fug din Paris pentru cîteva luni... Parisul este pustiu și curînd va fi și mai pustiu încă, de parcă la Paris n-ar fi existat niciodată pictori și artiști“ (34).

Duret îi comunică lui Pissarro intenția de a merge la Londra și, în iunie, pictorul îi răspunde: „Mă aflu aici pentru foarte puțin timp. Mă voi întoarce în Franța de îndată ce va fi cu putință. Da, dragul meu Duret, nu voi rămîne aici, căci numai în străinătate simți cît este Franța de frumoasă, de mare și de ospitalieră. Cîtă diferență față de aici, unde nu întîlnești decît dispreț, indiferență și chiar grosolănie iar printre confrați, gelozia și neîncrederea cea mai egoistă. Aici nu există artă ci numai afaceri. N-am vîndut nimic, în afară de două tablouri mici pe care mi le-a cum-

Scanned with OKEN Scanner

părat Durand-Ruel. Pictura mea nu e gustată, și asta aproape nicăieri... Poate că peste puțin timp voi fi la Louveciennes. Am pierdut tot ce aveam acolo, îmi mai rămîn vreo patruzeci de tablouri din o mie cinci sute“... (35).

Puțin mai tîrziu, cînd Duret îl întîlnește pe Pissarro la Londra, se entuziasmează de lucrările mai recente ale pictorului, dar găsește că situația din Anglia este chiar mai rea decît i-o înfățișase Pissarro: „De fapt, dintre pictorii francezi, englezii nu-i iubesc decît pe Gérôme, pe Rosa Bonheur etc..., îi scrie el lui Manet. Corot și toți ceilalți mari pictori nu există încă pentru ei. Se află aici în stadiul în care ne aflam noi la Paris acum douăzeci și cinci de ani“.... (36). Duret se îmbarcă din Marea Britanie pentru Statele Unite, cu intenția de a face ocolul lumii și, curînd, scrie din Noul Continent că are norocul să vadă aici, alături de multe tablouri proaste și tablouri bune. „Școala franceză modernă pătrunde acum aici, scrie el. Am revăzut la Boston tabloul *La Curée* al lui Courbet. E cu adevărat o capodoperă. Am văzut la Boston și cîteva foarte frumoase tablouri de Troyon... Un tablou de Courbet și cîteva tablouri de Troyon răscumpără multe greșeli de gust“ (37). În momentul în care aceste rînduri ale lui Duret ajungeau la Manet, la Paris Courbet era arestat și aruncat în închisoare, urmînd să fie dat în judecată pentru a fi participat activ la Comună și la distrugerea coloanei Vendôme, lucru în legătură cu care declară că nu este nicidecum răspunzător.

Între timp Monet părăsise Anglia dar, în loc să se întoarcă în Franța, făcuse mai întîi o călătorie în Olanda, poate la sfatul lui Daubigny, sau chiar la invitația acestuia (căci Daubigny pictează în Olanda în anii 1871 și 1872; el îi cumpără chiar lui Monet un tablou înfățișînd canalul Zaandam). Monet va rămîne în Olanda pînă la sfîrșitul anului, atras de pitorestile mori de vînt cu aripile roșii, de cerul imens desfășurîndu-se deasupra cîmpiilor nesfîrșite, de canalele cu nenumărate bărcuțe, de orașele ale căror case par a ieși din apă.

Scanned with OKEN Scanner

Toate acestea se înfățișau ochilor într-o varietate infinită de tonuri de gri, tonalitate la care Boudin era atît de sensibil.

Pissarro pleacă și el; la sfîrșitul lui iunie 1871 era înapoi la Louveciennes. Un tablou pe care-l face atunci, *Drumul spre Rocquencourt*, pare a exprima o anumită bucurie, o încredere calmă și radioasă, un sentiment care pare mai puternic decît lirismul primelor sale lucrări, pentru că a atins seninătatea.

Pissarro, care își exprimase speranța arzătoare de a vedea Parisul redobîndindu-și supremația (35) vedea acum o Franță unită în dorința de a reconstrui ceea ce fusese distrus și de a-și relua locul pe care îl ocupase în lume. Un împrumut cerut de guvern a fost satisfăcut de mai bine de două ori, enorma sumă de datorii de război cerută de prusieni a fost plătită în cel mai scurt timp, și întreaga țară, scăpată în sfîrșit de un monarh incapabil, adînc umilită pe cîmpul de luptă, dar mîndră de noua republică, părea pătrunsă de un spirit nou și însuflețită de voința de a realiza lucruri măreț. Într-o atmosferă plină de încredere, vaste proiecte sînt concepute în domeniul artelor, al literaturii și al științelor. „Începe domnia noastră“ (38), scrie Zola lui Cézanne.

Și în timp ce germanii se bucură de victoria pe care o repurtaseră cu atîta ușurință asupra coruptului al Doilea Imperiu, Friderich Nietzsche are curajul să spună compatrioților săi:

„Opinia publică din Germania pare să interzică aproape să se vorbească de urmările rele și periculoase ale războaielor, și mai ales ale unui război încheiat cu o victorie. Totuși, trebuie s-o spunem: o victorie mare reprezintă un mare pericol. Firea omenească o suporta mai greu decît ar suporta o înfrîngere, și se pare chiar că e mai ușor să obții o victorie decît să o asumi în așa fel încît să nu se transforme într-o înfrîngere. Dintre toate consecințele primejdioase ale ultimului război cu Franța, cea mai primejdioasă este poate acea eroare foarte răspîndită și chiar generală că din această bătălie a ieșit victorioasă și cultura

Scanned with OKEN Scanner

germană și că ea are astfel dreptul să se bucure de toate onorurile datorate unei asemenea glorii. Această iluzie este foarte vătămătoare, nu pentru că este o iluzie — căci există și iluzii binefăcătoare — ci pentru că este în măsură să transforme victoria noastră într-o înfrîngere totală... Nu poate fi vorba de o victorie a culturii germane, pentru un motiv foarte simplu: cultura franceză continuă să existe și noi depindem de ea ca și în trecut" (39).

În anii care vor urma, nu numai Germania, ci lumea întreagă va depinde de cultura franceză, și nici într-un domeniu, poate, supremația acesteia nu va fi mai categorică decît în domeniul artelor. Dar vor trebui să treacă încă mulți ani pînă cînd rolul său și cel al pictorilor săi să fie unanim recunoscut, aproape tot atîția cît i-au trebuit și Franței pentru a-și da seama care sînt artiștii săi cei mai mari.

NOTE

1 Corot a șters numele lui Manet de pe buletinul său și-a l-a înlocuit cu cel al lui Eugène Isabey.
2 Vezi A. Alexandre: *Claude Monet*, Paris, 1921, p. 61.
3 Berthe Morisot către sora sa Edma, martie 1870; vezi D. Rouart: *Correspondance de Berthe Morisot*, Paris, 1950, pag. 36—37.
4 Vezi scrisoarea doamnei Morisot către fiica sa Edma, 27 martie 1870, *ibidem*, pag. 40.
5 Berthe Morisot către sora sa Edma, mijlocul lunii mai 1870; *ibidem*, pag. 40.
6 Pentru Salonul din 1870 vezi J.E. Blanche: *Les Arts Plastiques — La Troisième République, 1870 à nos jours*, Paris, 1931, pag. 3—16.
7 Bazille către părinții săi, 16 mai 1870; vezi F. Daulte: *Frédéric Bazille*, Geneva, 1952, pag. 80.
8 Berthe Morisot către sora sa Edma, începutul lunii mai 1870; vezi Rouart, *op. cit.*, pag. 38—39.
9 Wolff, articol în *Le Figaro*, 13 mai 1870; citat de A. Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, pag. 175—176.
10 T. Duret: „Salon de 1870", *L'Électeur Libre*, mai-iunie 1870; reprodus în *Critique d'Avant-garde*, Paris, 1885, pag. 3—53.
11 Duranty: *M. Manet et l'imagerie*, citat de Tabarant, *op. cit.*, pag. 176—177.
12 Vezi J. Rewald: „Un article inédit sur Paul Cézanne en 1870", *Arts*, 21—27 iulie 1954.

Scanned with OKEN Scanner

13 Despre Cézanne în timpul războiului vezi: J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, capitolul XI, pag. 177—189.

14 Vezi J. Gasquet: *Cézanne*, Paris, 1921, pag. 90.

15 Doamna Morisot către fiicele ei, 18 octombrie 1870; vezi Rouart, *op. cit.*, pag. 44.

16 Berthe Morisot către sora sa Edma, 21 februarie 1871; *ibidem*, pag. 48.

17 Vezi A. Tabarant: *Pissarro*, Paris, 1924, pag. 18.

18 Vezi A. Darcel: „Les musées, les arts et les articles pendant le siège de Paris", *Gazette des Beaux-Arts*, octombrie, noiembrie 1871.

19 După o versiune foarte răspîndită, Monet a călătorit în Olanda și apoi la Londra, dar se pare că această versiune nu trebuie reținută. G. Geffroy: *Claude Monet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1924, vol. I, pag. 58, pretinde că Monet s-a dus în Olanda în tovărășia lui Pissarro și că au făcut împreună călătoria în Anglia. Dar Pissarro nu a fost în Olanda în 1870 și a aflat despre prezența lui Monet la Londra dintr-o scrisoare a lui Durand-Ruel abia în ianuarie 1871. Printre tablourile lui Monet pictate în Olanda se pare că nu există nici unul din 1870 iar cele care poartă data de 1871 trebuie să fi fost pictate la sfîrșitul anului, *după* plecarea din Anglia, căci se știe că în ianuarie 1871 pictorul se afla încă la Londra. În convorbirea sa cu Thiébault-Sisson, Monet afirmă că s-a dus direct în Anglia.

20 Manet către soția sa, 19 noiembrie 1870; vezi Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, p. 124.

21 Manet către soția sa, 23 noiembrie 1870, *ibidem*, pag. 125. Vezi și A. Tabarant: *Une correspondance inédite d'Édouard Manet.* Scrisorile din timpul asediului Parisului (1870—1871), Paris, 1935.

22 Vezi scrisorile lui Manet către soția sa și către Eva Gonzalès citate de Moreau-Nélaton, *op. cit.*, pag. 121—127.

23 M. de Fels: *La vie de Claude Monet*, Paris, 1929, pag. 130.

24 Vezi: „Mémoires de Paul Durand-Ruel" în L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 175—180. Pentru expozițiile organizate la Londra de către Durand-Ruel între 1870 și 1875, vezi D. Cooper: *The Courtauld Collection*, Londra, 1954, pag. 21—23.

25 Durand-Ruel către Pissarro, 21 ianuarie 1871; vezi Venturi, *op. cit.*, pag. 247—248.

Scanned with OKEN Scanner

26 Trebuie menţionat totuşi că, cincizeci de ani mai tîrziu, Durand-Ruel a spus într-o convorbire că Sisley i-a fost prezentat de către Monet la Londra. Vezi F.F. (Fénéon): „Les grands collectionneurs, M. Paul Durand-Ruel", *Bulletin de la vie artistique*, 15 aprilie 1920.

27 După amintirile lui Edmond Renoir, Sisley se afla la Louveciennes în timpul Comunei. Fraţii Renoir se aflau şi ei aici la părinţi iar cei doi pictori se duceau adeseori să lucreze împreună în pădurea Marly, în apropierea apeductului şi a eleşteelor din Louveciennes.

28 Pissarro către Dewhurst, noiembrie 1902 (traducere); vezi W. Dewhurst: *Impressionist Painting*, Londra-New York, 1904, pag. 31—32.

29 Pissarro către fiul său, 8 mai 1903; vezi Camille Pissarro: *Lettres à mon fils Lucien*, Paris, 1950, pag. 500—501. În privinţa influenţei lui Turner asupra lui Monet şi Pissarro, trebuie amintit că Signac, care îl cunoscuse foarte bine pe Pissarro, i-a atribuit mai tîrziu o importanţă cu mult mai mare decît pictorii înşişi. El scrie: „...La Londra... ei îi studiază opera şi îi analizează tehnica. Sînt impresionaţi în primul rînd de efectele pe care le realizează cînd pictează zăpadă şi gheaţă. Sînt uimiţi de felul cum a reuşit să redea albeaţa zăpezii, ei care recurg fără acelaşi succes la mari pete albe realizate prin tuşe largi. Au ajuns la concluzia că acest rezultat minunat a putut fi obţinut nu prin folosirea unui alb uniform, ci prin aceea a unui mare număr de tuşe de culori diferite, aşezate una lîngă alta şi care produc, de departe, efectul dorit" (P. Signac: *De Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1899, cap. III, par. I).

30 R. Koechlin: „Claude Monet", *Art et Décoration*, februarie 1927.

31 Béliard către Pissarro, 22 februarie 1871, citat după documentul original, în parte inedit, aflat printre hîrtiile lui Pissarro.

32 Vezi A. Darcel: „Les musées, les arts et les artists pendant la Commune", *Gazette des Beaux-Arts*, ianuarie, februarie, martie, mai, iunie 1872.

33 Doamna Ollivon către Pissarro, 27 martie 1871; vezi L.R. Pissarro şi L. Venturi: *Camille Pissarro*, Paris, 1939, vol. I, pag. 23—24; vezi şi scrisoarea lui J. Grave publicată în *Bulletin de la vie artistique*, 1 aprilie 1924.

Scanned with OKEN Scanner

34 Duret către Pissarro, 30 mai 1871, citat după documentul original în parte inedit, aflat în hîrtiile lui Pissarro.

35 Pissarro către Duret, iunie 1871; vezi Tabarant: *Pissarro*, pag. 20.

36 Duret către Manet, Liverpool, 7 iulie 1871; vezi Tabarant „Manet et Théodore Duret", *L'Art vivant*, 15 august 1928.

37 Duret către Manet, New York, 9 august 1871, *ibidem*.

38 Zola către Cézanne, 4 iulie 1971; vezi A. Vollard: *Paul Cézanne*, Apendice II.

39 F. Nietzsche: *David Strauss*, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, partea I.

Scanned with OKEN Scanner

ANII DE DUPĂ RĂZBOI. PRIMA EXPOZIȚIE A GRUPULUI (1874). ORIGINEA TERMENULUI „IMPRESIONISM"

Către sfîrșitul anului 1871, aproape toți pictorii ce alcătuiau grupul din Batignolles se întorseseră la Paris sau în împrejurimi și începeau să se întîlnească din nou la Cafeneaua Guerbois. Zola venea aici mai rar, fiind absorbit de lucrul său la ciclul de romane *Les Rougon-Macquart* (publicarea primului volum fusese întreruptă de război). Cézanne, întors din sud, locuia în fața construcției Hallle aux Vins într-un mic apartament unde, în ianuarie 1872, Hortense Fiquet dă naștere unui copil care va fi recunoscut de tatăl său și care se va numi, ca și el, Paul Cézanne. Cam în aceeași vreme, Monet se întoarce din Olanda, lucru pe care Boudin îl comunică unuia dintre prietenii săi: „Locuiește într-o casă foarte frumoasă și se pare că dorește mult să-și facă o situație. A venit din Olanda cu cîteva picturi foarte frumoase și cred că este menit să ocupe unul dintre primele locuri în cadrul grupului nostru" (1).

La întoarcerea sa, Monet împreună cu Boudin și cu Amand Gautier s-au dus să-l viziteze pe Cour-

Scanned with OKEN Scanner

bet care, bolnav, după mai multe luni de închisoare, fusese transferat într-o clinică. După condamnarea lui Courbet pentru a fi participat la Comună și la distrugerea coloanei Vendôme, erau dintre puținii care își mai aminteau că îi datorează acestui mare pictor recunoștință. Courbet este adînc impresionat de această solicitudine, căci majoritatea prietenilor îl uitaseră. Manet, care asista la Versailles la ședințele Adunării Naționale și la cele ale Consiliului de Război, îi scrisese în august 1871 lui Duret, care se afla atunci la New York: „... Îmi vorbești despre Courbet. S-a purtat ca un laș în fața Consiliului de Război și nu merită acum nici un interes din partea nimănui“ (2). Deși nu împărtășea ideile politice ale lui Courbet, Durand-Ruel nu-l părăsește totuși pe pictor, cumpărînd de la el numeroase tablouri. (La închisoarea Sainte-Pélagie, Courbet pictase mai ales naturi moarte; una dintre ele reprezintă, alături de un buchet de flori în culori vii, un portret al lui Jo, amanta lui Whistler, a cărei frumusețe strălucitoare se pare că îi rămăsese în amintire.)

După întoarcerea sa în Franța, Durand-Ruel continuă să se intereseze de pictorii de la Barbizon și să fie singurul cumpărător al unora dintre ei. Totodată este atras din ce în ce mai mult de căutările noii generații. Cînd Monet și Pissarro îi prezintă pe prietenii lor, mai ales pe Sisley și pe Degas, le cumpără imediat acestora mai multe tablouri. În ianuarie 1872, Durand-Ruel descoperă două tablouri de Manet în atelierul lui Stevens, pictor de mare succes în acel moment, căruia Manet îi lăsase cîteva tablouri în speranța că va găsi un cumpărător. Negustorul nu numai că le cumpără, dar chiar a doua zi îi face o vizită lui Manet și cumpără tot ce găsește în atelierul acestuia, adică douăzeci și trei de tablouri, pe care le plătește cu treizeci și cinci de mii de franci. Prețurile lui Manet variau de la patru sute la trei mii de franci, sumă cerută pentru *Cîntărețul la ghitară*, primul tablou de Manet expus la Salon, pentru *Domnișoara V... în costum de espada*, ex-

Scanned with OKEN Scanner

pus la Salonul Refuzaților și pentru *Lupta corăbiei Kearsarge cu corabia Alabama* (3). Cîteva zile mai tîrziu Durand-Ruel vine iar spre a cumpăra mai multe alte tablouri pe care Manet le luase în mare grabă de la diferiți prieteni, printre care tabloul *Muzicanți la Tuileries*. În expozițiile pe care Durand-Ruel le va organiza la Londra, în cursul anului 1872, Manet va fi reprezentat prin unsprezece tablouri, Pissarro prin șapte și Sisley prin patru.

Prin cumpărarea masivă a tablourilor lor, Durand-Ruel își leagă cu adevărat propria sa carieră de cea a pictorilor din grupul din Batignolles, deși nu reușise încă să vîndă nici măcar unul dintre tablourile lor. Dar era convins că un „adevărat negustor de tablouri trebuie să fie în același timp și un adevărat cunoscător, gata să sacrifice interesul său imediat pentru convingerile sale artistice, și preferînd să lupte împotriva speculanților decît să li se alăture“ (4).

Interesul pe care Durand-Ruel îl purta pictorilor a însemnat pentru ei un ajutor atît moral cît și financiar. Așa se explică, poate, de ce aceia care au avut de-a face cu el — Monet, Pissarro, Sisley și Degas — nu au trimis, se pare, nimic la Salonul din 1872. La rîndul lor, Manet, Renoir și, fără îndoială, Cézanne, credincioși convingerilor lor, și-au prezentat lucrările juriului. Berthe Morisot de asemenea. În acea vreme nici aceasta, și nici Cézanne și Renoir nu trataseră încă cu Durand-Ruel. Lucrările lui Manet și ale lui Berthe Morisot sînt acceptate, în timp ce tabloul lui Renoir *Pariziene costumate în algeriene*, foarte influențat de Delacroix, este refuzat. Au aceeași soartă și tablourile lui Courbet, Meissonier, în calitatea sa de membru al juriului, opunîndu-se la acceptarea lor din motive pur politice. Juriul, care s-a conformat vederilor sale, nu mai era ales, de data aceasta, de toți artiștii admiși, regulamentul acordînd iar dreptul de vot doar celor care obținuseră medalii. Un număr de artiști au protestat, desigur, cerînd un nou Salon al Refuzaților; cererea lor a fost zadarnică. Direc-

torul Școlii de Bele-Arte din timpul celei de a Treia Republici adoptă, în această privință, o atitudine identică cu atitudinea celui care îl precedase, sub Napoleon al III-lea. Cîțiva pictori au ajuns chiar „să regrete imperiul și pe d-nul de Nieuwerkerke“, va afirma în curînd Paul Alexis (5).

După închiderea Salonului, Manet se duce în Olanda pentru a studia mai ales lucrările lui Frans Hals la Haarlem. Monet se întoarce și el în Țările de Jos pentru a picta din nou tablouri înfățișînd canale, corăbii și mori de vînt. Berthe Morisot, foarte descurajată de situația generală, face o scurtă călătorie în Spania. Duret își continuă călătoria în jurul lumii și, după Statele Unite, vizitează Japonia, China, Java și Indiile.

Între timp Degas continuă să viziteze culisele Operei, unde Stevens îl dusese pe Bazille cu puțin înainte de izbucnirea războiului. Dar, în timp ce Bazille fusese dezamăgit de viața teatrului, Degas descoperă în ea nenumărate subiecte noi care privite sub diferite unghiuri prezentau aspecte neașteptate și se pretau admirabil la genul de explorare picturală la care aspirase totdeauna. Se împrietenise cu un muzicant din orchestră, Désiré Dihau, și introdusese portretul acestuia în diferite compoziții, în care scena reprezintă fondul tabloului, cu muzicieni și instrumentele lor în prim plan. Uneori îi va reprezenta și pe spectatori, alegîndu-i dintre prietenii săi, ca, de exemplu, pe bancherul Hecht, protectorul lui Manet, sau pe vicontele Lepic, gravorul pe care Monet și Bazille îl întîlniseră la Gleyre în urmă cu zece ani.

Adeseori Degas vizitează de asemenea clasele în care maestrul de balet instruia grupurile de fetițe, *șoriceii*, în munca lor grea și grațioasă. Aici găsește ceea ce îl interesa mai mult decît orice: mișcarea. Și nu mișcarea liberă și spontană ci, dimpotrivă, exerciții studiate și precise, trupuri supuse unei discipline riguroase, gesturi dictate de legi rigide, întocmai ca mișcările cailor pe care le observa cu atîta plăcere la curse.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum urmărea cu privirea caii, fixîndu-și în memorie fiecare dintre atitudinile lor, pentru a le picta apoi în atelier, tot astfel se mulțumea să plece de la aceste cursuri de dans doar cu cîteva schițe foarte sumare, bizuindu-se, pentru lucrările pe care le proiecta, doar pe memorie. Pe cînd prietenii săi insistau pe faptul că nu pot să reprezinte ceea ce văd decît dacă își studiază subiectul în timp ce pictează, Degas, adoptînd principiul opus, dovedește o tendință tot mai accentuată de a observa fără să picteze și de a picta fără să observe.

Ca și cum toți ar fi simțit nevoia de a merge în străinătate, în anul imediat următor terminării războiului, Degas, ca și Duret, Manet, Berthe Morisot și Monet, se hotărăște să plece din țară. În toamna anului 1872, îl întovărășește pe fratele său René la New Orleans, unde se născuse mama lor și unde cei doi frați ai săi se stabiliseră ca negustori de bumbac. „Am văzut atîtea lucruri noi! scrie el, la puțin timp după sosire, unui prieten, mi-am făcut atîtea planuri.... Dar am și renunțat la ele, nu mai vreau să văd decît propria-mi grădină, și să o sap cu sfințenie. Arta nu se extinde, ci se rezumă. Și dacă vă plac cumva comparațiile, vă voi spune că pentru ca să dea roade bune, copacul trebuie pus pe spalier. Rămîi așa întreaga ta viață, cu brațele întinse, cu gura căscată, asimilînd tot ce trece, tot ce există în jurul tău, și trăind din asta... Adun proiecte a căror îndeplinire mi-ar cere zece vieți. Le voi părăsi peste șase săptămîni, fără părere de rău, pentru a-mi regăsi și a nu mai părăsi *my home*“ (6).

Degas este cucerit de frumusețea femeilor de culoare, de casele coloniale, de corăbiile cu aburi, de negustorii de fructe, de rochiile pitorești, de portocali etc., dar simte că în Louisiana îi este cu neputință să picteze așa cum pictase la Paris, și că pentru a înțelege adevăratul specific al acestei lumi noi, trebuie să stea aici vreme îndelungată. Se gîndește la Manet care, mai bine decît el, ar fi putut picta aici lucruri frumoase. În ceea

ce-l privește, înțelege că „nu iubești și nu dai artei decît lucrul cu care ești obișnuit. Noul, pe rînd, captivează și plictisește“ (7). Se mulțumește, prin urmare, să facă doar cîteva schițe și un tablou înfățișînd biroul unui negustor de bumbac, cel al unchiului său, d-nul Musson. Face, din obligație, și cîteva portrete de familie, pe care nu le putea niciodată refuza, ca de exemplu portretul unei verișoare oarbe, Estelle Musson, care, căsătorindu-se cu René de Gas, îi devenise cumnată (era atunci însărcinată cu cel de-al patrulea copil, căruia Degas avea să-i fie naș).

La începutul anului 1873, Degas se întoarce în Franța. În toamnă, este foarte impresionat de incendiul de la Operă, care îl lipsește de unul dintre subiectele sale preferate. Dar de îndată ce clasele de dans se redeschid în noi localuri provizorii, reîncepe să picteze *șoriceii*, pe muzicieni și pe maestrul de balet. După ce îl vizitează, Edmond de Goncourt notează în jurnalul său:

„Ieri mi-am petrecut după-amiaza în atelierul unui pictor numit Degas. După multe tentative și căutări orientate în toate direcțiile, a optat pentru modernitate, alegîndu-și în cadrul acesteia drept subiecte figuri de spălătorese și de dansatoare. Nu pot spune că a făcut o alegere rea, tocmai eu care, în *Manette Salomon*, am cîntat aceste două profesiuni ca oferind unui artist cele mai picturale modele de femei din epoca noastră.... Iar Degas ne înfățișează spălătorese, vorbindu-le totodată în limba lor și arătîndu-ne din punct de vedere tehnic cum se calcă cu fierul prin apăsare, cu fierul mișcat circular etc... etc. Vin apoi la rînd dansatoarele. Te afli la școala de dans unde, în lumina unei ferestre, se profilează fantastic picioare de dansatoare coborînd pe o mică scară, roșul strălucitor al unui tartani în mijlocul tuturor acestor înfoieri albe și vaporoase și, contrastînd cu toate acestea, figura unui profesor de balet ridicol. Și ai în fața ta, surprinsă pe viu, grațioasa sinuozitate a mișcărilor și gesturilor acestor fetițe-maimuțe.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorul îți arată tablourile sale comentîndu-și din cînd în cînd explicația prin mimica unei evoluții coregrafice, prin imitarea în limbaj de dans a vreunui *arabesc* și e cu adevărat foarte amuzant să-l vezi, el însuși parcă făcînd o figură de dans, cum amestecă estetica maestrului de balet cu estetica pictorului.... Degas e un original, un maladiv, un nevrozat, un oftalmic ajuns într-o stare atît de gravă încît se teme să nu-și piardă vederea (după ce-și făcuse serviciul militar în 1871, Degas se plînge de tulburări de vedere, spunînd că nu-i mai rămîn decît cîțiva ani buni de lucru), și e tocmai de aceea o făptură prin excelență sensibilă, capabilă să vadă ce se ascunde îndărătul lucrurilor. Este, pînă în prezent, omul care a știut cel mai bine să surprindă, transcriind viața modernă, însăși esența acestei vieți" (8).

Odată cu Degas se întoarce în Franța și Duret, foarte entuziasmat de ceea ce văzuse în Japonia și nerăbdător să le comunice prietenilor săi noi detalii despre această țară ciudată. Dar Degas și Duret nu găsesc mulți prieteni la Paris. Camille Pissarro se dusese să picteze la Pontoise, unde venise și Cézanne; Sisley, care lucrase la Argenteuil, se găsea acum la Louveciennes, iar Monet, întors din Olanda, locuia la Argenteuil. Renoir era singurul care, deși lucra în împrejurimi, nu părăsise complet capitala. El este și ultimul din grup care-l cunoaște pe Durand-Ruel, pe care-l întîlnește abia în 1873. Negustorul îi cumpără imediat cîteva tablouri, fapt datorită căruia își poate închiria un atelier spațios în strada Saint-Georges. Degas este cel care-l prezintă pe Renoir lui Duret.

Renoir rămăsese la Paris din mai multe motive: numai aici putea să spere să capete unele comenzi de portrete, să-i întîlnească pe colecționarii care se interesau de grupul din Batignolles și să găsească modele. Dealtfel, Parisul avea pentru ochiul său tot atîta farmec cît și un cîmp de maci sau o colină din apropierea unui rîu, oferind pe deasupra atracția unei animații pline de

Scanned with OKEN Scanner

veselie, a acelei vieți ușoare, pitorești și strălucitoare pe care dorea s-o trăiască și s-o picteze. Existau aici monumentele, apa și copacii, existau femei elegante și pline de farmec, tinere fete grațioase, copiii drăgălași, soare, bună voie, toate lucrurile pe care le iubea, care îi stimulau viziunea, îi încălzeau inima și își găseau expresia în tablourile sale. Astfel a pictat de la o fereastră situată la etajul doi al unei cafenele așezate în fața podului, mulțimea de pe Pont-Neuf la ora cînd totul e scăldat în soare. Fratele său Edmond îi oprea pe trecători întrebîndu-i cît e ceasul, cerîndu-le indicații în legătură cu vreo stradă sau insistînd pe cîte o informație inutilă în scopul de a da pictorului timpul să-i schițeze. În acest fel vesela însuflețire a străzii era fixată în tablou (9).

Dragostea sa față de Paris nu-l împiedica pe Renoir să plece din oraș pentru a-l întîlni pe Monet. Argenteuil oferea atunci toate avantajele unui loc din apropierea capitalei unde pictorii puteau totodată descoperi un mare număr de motive rustice, dar principala sa atracție era Sena, cu podurile și corăbiile sale pitorești. Monet închiriase o casă chiar în apropierea apei și, de fiecare dată cînd Renoir venea la el, cei doi pictori își instalau șevaletele în fața aceluiași peisaj, pictînd aceleași motive. Ei adoptă acum trăsăturile de penel în formă de virgulă, mai mici încă decît cele pe care le folosiseră cînd pictaseră la *La Grenouillère*, procedeu care le permitea să noteze cele mai mici nuanțe observate. Suprafața tablourilor era astfel acoperită cu o țesătură vibrantă de mici pete de culoare și de mici linii, nici una dintre ele nedefinind prin ea însăși vreo formă, dar fiecare contribuind nu numai la recrearea aspectului particular al motivului ales, ci și a atmosferei însorite din jur care își punea semnul ei caracteristic pe arbori, pe iarbă, pe case și pe apă, marcîndu-i cu lumina specifică a zilei, ca să nu spunem a orei. Natura înceta să mai fie un obiect susceptibil de interpretare, ca pentru pictorii din Barbizon; ea devenea sursă

Scanned with OKEN Scanner

directă de senzaţii pure, şi nimic nu putea reproduce mai bine aceste senzaţii decît această tehnică nouă care, în loc să insiste pe detalii, reţinea impresia generală, bogată în culoare şi în viaţă.

Monet şi Renoir pictează şi unul şi celălalt o casă pe malul unei bălţi cu raţe, utilizînd o tehnică absolut identică, în aşa fel încît, mai tîrziu, chiar ei înşişi nu au reuşit decît cu greu să distingă între ele cele două tablouri (10). Renoir face şi un portret al lui Monet înfăţişîndu-l pe acesta în timp ce picta în grădină. Dar dintre toţi, Renoir este, fără îndoială, cel care a manifestat o adevărată pasiune în a face portretele prietenilor săi; Monet, Sisley şi Cézanne i-au slujit adeseori drept model, ca şi Camille, devenită doamna Monet.

Sisley lucra mai ales la Louveciennes şi în minunatele sale împrejurimi. Modest şi timid, se izola după ce găsise la prietenii săi, mai ales la Monet, un îndemn către studierea într-o manieră nouă, a naturii. Avusese nevoie de mai mult timp decît ceilalţi ca să scape de influenţa lui Corot, dar acum tablourile sale dovedeau îndrăzneală şi o fecundă încredere. În comuniunea cu natura el găseşte forţa de sentiment şi de expresie care îi lipsise. Lirismul său acum nu mai era doar plin de duioşie, ci tablourile sale exprimă o certitudine nouă, o nerăbdare de a descoperi şi bucuria libertăţii cucerite. Printre peisajele pe care le-a pictat în această perioadă — a pictat rareori altceva — figurează şi două tablouri înfăţişînd un drum ce trece printre grădini şi case, lucrate în momente diferite ale anului. Sisley, aşa cum făcuse şi Monet, studiază în acest fel schimbările de culoare, de aspect şi de formă pe care iarna şi vara le aduc unuia şi aceluiaşi motiv pictural.

În acest timp, la Pontoise, Pissarro adunase în jurul său un mic grup de prieteni, toţi mai tineri decît el, care îi cereau sfatul şi îndrumarea. La invitaţia insistentă a lui Pissarro, Cézanne vine şi el aici, împreună cu mica lui familie. Guil-

Scanned with OKEN Scanner

laumin, obligat să se angajeze în Administrația Podurilor și Șoselelor pentru a-și putea cîștiga pîinea, găsea totuși răgazul de a picta în tovărășia prietenilor săi. Béliard se afla și el aici, iar în septembrie 1872, Pissarro îi scria plin de mîndrie lui Antoine Guillemet: „Béliard se află mereu în preajma noastră. Face, la Pontoise, studii foarte serioase... Guillaumin și-a petrecut la noi cîteva zile; ziua pictează iar seara lucrează pentru slujbă — ce curaj! Cézanne al nostru ne dă mari speranțe și am văzut și am chiar la mine o pictură de o forță remarcabilă. Dacă, după cum sper, va rămîne cîtva timp la Auvers, unde va locui, îi va uimi pe mulți artiști care prea curînd s-au grăbit să-l condamne“ (11).

Din ziua în care îl întîlnise, cu zece ani în urmă, Pissarro era profund convins că Cézanne era înzestrat cu extraordinare calități deși Manet și alții nu împărtășeau această părere. Constata cu bucurie cum Cézanne învață, datorită contactului intim cu natura, să-și disciplineze temperamentul impetuos. Pissarro era prea modest pentru a insista asupra rolului pe care l-a jucat în acest moment decisiv al evoluției lui Cézanne, dar acesta recunoștea cu dragă inimă tot ceea ce datora experienței prietenului său. Copiase chiar cu scrupulozitate un tablou de Pissarro înfățișînd localitatea Louveciennes (12), însușindu-și astfel felul în care a fost executată, micile tușe de penel, și înlocuind modeleul cu studiul tonurilor. Nu numai că renunță la execuția impetuoasă, ci chiar urmează exemplul lui Pissarro utilizînd culori mai luminoase.

Întocmai ca și Renoir și Monet, Cézanne și Pissarro lucrau unul alături de celălalt, și Cézanne s-a familiarizat astfel cu metodele și ideile lui Pissarro. Pictează amîndoi o stradă de mahala în timpul iernii, precum și alte subiecte inspirate de împrejurimile localităților Pontoise sau Auvers. „Eram împreună tot timpul, va povesti Pissarro mai tîrziu, dar fiecare dintre noi căuta să surprindă singurul lucru care are importanță, *senzația* unică“ (13). De cîte ori Zola și Béliard erau

Scanned with OKEN Scanner

uimiți de asemănarea dintre unele tablouri ale lor, Pissarro le atrăgea atenția că greșesc cînd cred că artiștii sînt singurii inventatori ai stilului lor și că sînt lipsiți de originalitate dacă seamănă cu alții (13). Conștient de tot ceea ce artiștii care lucrează împreună își datorează unii altora, Pissarro va recunoaște mai tîrziu că Cézanne îl influențase, după cum și el influențase pe Cézanne.

Stilul lui Pissarro se dezvolta în acești ani în sensul fermității, păstrîndu-și totodată întreaga valoare poetică. „Nu ai sentimentul decorativ al lui Sisley și nici privirea fantastică a lui Monet, îi scrie Duret, dar ai ceea ce ei nu au, un simțămînt intim și adînc al naturii și o forță a penelului care face ca un tablou al tău, cînd e izbutit, să fie un lucru absolut. Și dacă aș vrea să-ți dau un sfat, ți-aș spune: nu te gîndi nici la Monet și nici la Sisley, nu te preocupa de ceea ce fac ei, mergi pe drumul tău, pe drumul naturii rustice. Vei ajunge, pornind de la o nouă inspirație, tot atît de departe și de sus ca oricare alt mare pictor“ (14). Pictorul îi răspunde lui Duret, a cărui admirație pentru Pissarro îl făcea să-l subaprecieze pe Monet: „Nu ți-e teamă că te înșeli în ceea ce privește talentul lui Monet, după mine foarte serios, foarte pur? Profesează o artă foarte studiată, bazată pe observație și exprimînd o sensibilitate cu totul nouă, poetică prin armonia culorilor adevărate. Monet este un adorator al naturii adevărate“ (15).

Exista în modul în care Pissarro se apropia de natură un fel de umilință pe care ceilalți nu par să o fi avut și pe care o admirau, știind că reprezintă cheia unei pătrunderi adevărate. Monet și Sisley, în măsura în care le permitea temperamentul, au adoptat o atitudine asemănătoare, dar nici unul nu a fost mai aproape de Pissarro, prin umilința sa, ca Paul Cézanne.

La începutul anului 1873, Cézanne pleacă de la Pontoise la Auvers. Aici locuia Daubigny; totuși, nu el este cel care l-a atras pe Cézanne, ci mai curînd doctorul Gachet. Personaj original, interesîndu-se cu pasiune de arte, medicul nu re-

Scanned with OKEN Scanner

nunțase la predilecția sa pentru ideile îndrăznețe, mai ales în pictură, predilecție care îl orientase odinioară către Andler Keller. Fusese apoi un obișnuit al cafenelei Guerbois, devenind prietenul lui Pissarro și Guillaumin. După război, își cumpărase o casă frumoasă pe un deal ce domina valea rîului Oise, unde își instalase soția, care era bolnavă, și pe cei doi copii ai săi; continua să practice medicina la Paris și venea, în fiecare săptămînă, să-și petreacă trei zile alături de ai săi (16). Paul Gachet era pictor el însuși din cînd în cînd, dar era interesat mai ales de gravură și își amenajase acasă un frumos atelier pe care-l împărțea cu prietenii săi, cărora le împrumuta plăcile sale de cupru și presele. Cézanne avea să profite din plin de ospitalitatea lui Gachet; singurele acvaforte pe care le-a făcut vreodată — una este portretul lui Guillaumin — au fost executate în atelierul doctorului. A pictat aici, de asemenea, un mare număr de naturi moarte, în vederea cărora doamna Gachet culegea și așeza florile în frumoase vaze de Delft.

Doctorul Gachet va cumpăra mai multe tablouri de la Cézanne, printre care o compoziție ciudată intitulată *O nouă Olympia* ce părea aproape o parodie a tabloului lui Manet. Pe un vast divan se află o femeie goală, pe care o privește cu admirație un domn așezat în prim plan. Acesta seamănă în mod uimitor cu Cézanne însuși. În dreapta, în colț, sclipește un buchet imens de flori viu colorate. Tabloul se caracterizează printr-o execuție foarte viguroasă și de o factură foarte liberă, care îl distinge de alte tablouri pictate de Cézanne în aceeași perioadă. El nu este deloc caracteristic pentru ceea ce a pictat în general Cézanne la Auvers, unde lucra mai ales în aer liber, ceea ce avea drept rezultat un stil cu totul diferit. În timp ce Pontoise era un orășel cu caracter rural, Auvers nu era decît un sat, cu colibe acoperite cu paie și drumuri nepavate. Pictorul putea să lucreze aici liniștit, fără să fie deranjat de diferiți gură-cască, atît pe cîmp cît și pe drumul care ducea la casa doctorului Gachet.

Scanned with OKEN Scanner

El se așterne pe lucru cu o hotărîre neobosită, fără să fie vreodată mulțumit de rezultatele obținute. Picta acum cu o mare încetineală și realizarea *senzațiilor* sale pare să fi fost obținută cu prețul a numeroase eforturi. Independența din anii precedenți fusese înlocuită cu o scrupuloasă fidelitate în observarea naturii. Tablourile sale prezintă acum straturi groase de culoare, căci deși adoptase de la Pissarro tușele scurte, el le acumulează unele peste altele, într-un efort constant de a face mai bine, de a adăuga ceva, de a reține fiecare nuanță percepută. Dar, în ciuda acestei munci chinuitoare și a acestor prodigioase strădanii, tablourile făcute la Auvers păstrează încă o oarecare spontaneitate. Atît de vii îi erau impresiile, atît de puternică îi era dorința de a pătrunde în tainele naturii, atît de mare umilința strădaniilor sale de a-și exprima senzațiile, încît chiar acele nenumărate ore de lucru consacrate aceluiași tablou nu pot să nimicească naivitatea, delicatețea, exactitatea și forța percepțiilor sale.

Se spune că Daubigny l-a observat o dată pe cînd lucra și nu a putut să-și stăpînească entuziasmul. „Am văzut de curînd, pe malul rîului Oise, o pictură extraordinară, — relatează el unui prieten — făcută de un tînăr, de un necunoscut: un oarecare Cézanne!“ (17).

Cézanne se afla atunci într-o situație financiară nu prea strălucită. Neîndrăznind să-i mărturisească tatălui său unele detalii din viața sa particulară, trebuia să se mulțumească să trăiască din subvențiile sale de tînăr burlac. Din fericire, doctorul Gachet îi vine în ajutor cumpărîndu-i cîteva tablouri iar Pissarro i-l prezintă pe Moș Tanguy, fabricantul de culori. Pînă în 1870 Tanguy fusese vînzător ambulant de culori și venise adeseori cu marfa sa la Fontainebleau sau în împrejurimile Parisului, unde îi întîlnise pe Pissarro, Renoir, Monet și pe alți artiști (18). Voluntar în cadrul trupelor Comunei, fusese luat prizonier de către armata de la Versailles, condamnat și deportat. Scăpase de la moarte numai da-

torită intervenției lui Rouart, prietenul lui Degas. După întoarcerea sa la Paris, unde închiriază o mică prăvălie în strada Clauzel, Pissarro i-l recomandă lui Cézanne, în dorința de a-i veni în ajutor din simpatie pentru ideile sale politice. Tanguy se simte imediat atras de Cézanne și consimte să-i dea culori și pînze în schimbul cîtorva tablouri. Cézanne vrea să încheie un tîrg asemănător cu băcanul din Pontoise, dar acesta era mai puțin dispus să accepte să fie plătit cu tablouri; consimte totuși, la îndemnul doctorului Gachet și al lui Pissarro.

Creditul lui Pissarro crescuse brusc la începutul anului 1873, cînd unele dintre tablourile sale, datorită desigur lui Durand-Ruel, ating prețuri neașteptat de mari la o licitație care are loc la Paris. Fericit, pictorul îi scrie lui Duret: „Rezultatele vînzării se fac simțite pînă la Pontoise. Toți sînt foarte surprinși că prețul unui tablou de-al meu a putut să urce la nouă sute cincizeci de franci. Ni s-a spus chiar că este un lucru uimitor fiind vorba de un peisaj“ (19). După puțin timp, Pissarro îi scrie lui Duret următoarele: „Ai dreptate, dragul meu, am început să ne afirmăm. Sîntem încă foarte contestați de unii maeștri, dar nu trebuie oare să te aștepți la aceste divergențe de păreri cînd ajungi în chip de intrus să-ți înalți modestul tău drapel în vîltoarea luptei? Durand-Ruel rezistă cu hotărîre; sperăm să mergem înainte fără să ne pese de părerile altora“ (20).

Încrederea lui Pissarro în tenacitatea lui Durand-Ruel era pe deplin justificată, căci negustorul pregătea atunci publicarea unui catalog imens, în trei volume, conținînd trei sute de reproduceri ale celor mai bune tablouri pe care le posedă. Printre acestea se aflau douăzeci și opt de tablouri de Corot, douăzeci și șapte de Millet, douăzeci și șase de Delacroix, douăzeci de Rousseau, zece de Troyon, și de Diaz, șapte de Courbet și de Manet, dar și cinci de Pissarro, patru de Monet, trei de Sisley și două de Degas. Numai Renoir nu era încă reprezentat. Introducerea era

Scanned with OKEN Scanner

scrisă de Armand Silvestre, unul dintre obișnuiții cafenelei Guerbois, care se străduia să dovedească că o evoluție perfect logică ducea de la Delacroix, Corot, Millet și Courbet, la noua generație, aceea a grupului din Batignolles. Recomandînd cititorului voluminosul catalog, el scria: „Această tentativă este supusă direct publicului, care făurește reputația artiștilor chiar și atunci cînd pare doar că o acceptă, și care într-o bună zi le întoarce spatele celor ce se mulțumeau să-i urmeze docil gusturile, îndreptîndu-se către cei ce se străduiesc să le îndrumeze“ (21).

Examinînd operele prietenilor săi, Silvestre afirmă: „La o primă privire nu se distinge bine ceea ce diferențiază pictura d-lui Monet de cea a d-lui Sisley și nici maniera acestuia din urmă de cea a d-lui Pissarro. O analiză mai atentă a tablourilor lor ne face însă să înțelegem imediat că d-nul Monet este cel mai abil și cel mai îndrăzneț, d-nul Sisley cel mai armonios și cel mai temător, d-nul Pissarro cel mai aproape de realitate și mai naiv... Ceea ce te frapează chiar de la început dacă le privești tablourile, este satisfacția vizuală imediată pe care o resimți, căci, înainte de orice, este vorba de o pictură profund armonioasă. Această pictură se distinge prin simplitatea mijloacelor prin care este realizată armonia. Descoperi, într-adevăr, curînd, că secretul constă în întregime în observarea foarte atentă și foarte exactă a tonurilor în raporturile lor reciproce“. Și criticul mai adaugă: „Faptul că tablourile lor sînt pictate într-o gamă deosebit de luminoasă pare că va trebui să grăbească succesul acestor pictori. Ele sînt inundate de o lumină aurie, totul exprimînd numai veselie, limpezime, sărbătoare primăvăratecă“ (21).

Convins că acești pictori vor fi foarte curînd recunoscuți, Silvestre credea totodată că Manet reușise deja să se impună unui public ostil: „A sosit timpul ca publicul să aibă convingeri, să fie entuziast sau revoltat, dar nu dezorientat,

Scanned with OKEN Scanner

scria el; Manet este încă discutat, dar el nu mai poate fi victima confuziei ignorante“ (21).

Într-adevăr, la Salonul din 1873, Manet va obține primul său succes important după 1861. Tabloul pe care-l expune, *Țapul cu bere*, îl reprezenta pe gravorul Bellot așezat la o masă la cafeneaua Guerbois. Bonomia personajului, atitudinea sa nonșalantă, simplitatea subiectului, au plăcut mult publicului și chiar și criticilor care pînă atunci nu manifestaseră, față de pictor, decît dispreț. Dar prietenii lui Manet, neregăsind în acest portret forța și impetuozitatea sa obișnuită, regretau aspectul tradițional al acestui tablou. Cînd un critic anunță pe un ton triumfător că Manet pusese „apă în țapul său cu bere“, Alfred Stevens, făcînd aluzie la influența pe care studierea picturii lui Frans Hals o exercitase recent asupra lui Manet, îi dă următoarea replică spirituală: „Apă? Ba chiar curată bere de Haarlem“ (22).

Manet nu numai că a fost jignit de aceste remarci dar s-a și înfuriat împotriva colegilor săi din Batignolles pentru că nu-și expuseseră lucrările la Salon, unde era singurul care expusese din tot grupul, cu excepția Berthei Morisot, care trimisese un pastel. Deşi succesul repurtat în cadrul Salonului îi măgulise din plin orgoliul, pictorul era indignat din cauza izolării la care îl condamnau întrucîtva prietenii săi, pe care îi acuza cu amărăciune că sînt nişte „trădători“ (23).

Dar acest reproş nu era întru totul justificat, căci Renoir cel puţin prezentase juriului două tablouri, care îi fuseseră respinse. Tablourile unei eleve a lui Manet, Eva Gonzales, ale prietenului lui Degas, Henri Rouart și ale lui Jongkind fuseseră și ele refuzate. Refuzurile numeroase au dezlănțuit o furtună de proteste — întocmai cum se întîmplase și cu zece ani în urmă — și administrația a cedat din nou. Totuși, pentru ca să nu se mai repete „scandalul“ care avusese loc cu prilejul Salonului Refuzaților din 1863, artiștii sînt invitați, la începutul lunii mai 1873, să-și pre-

Scanned with OKEN Scanner

zinte lucrările unui al doilea juriu, mai liberal, care urma să aleagă tablouri pentru o *Expoziție artistică a operelor refuzate*, ale cărei porți se deschid la 15 mai. Povestea se repeta: ca și în 1863, mulți artiști vor prefera să nu expună la un loc cu cei refuzați pentru a nu-și atrage neplăceri. A fost chiar vorba să se procedeze ca și în cadrul Salonului oficial, decernîndu-se medalii celor mai bune tablouri dintre cele refuzate (metalul pentru aceste medalii urma să fie oferit de un american generos), dar acest proiect a fost repede abandonat, el neentuziasmîndu-i cîtuși de puțin pe cei care expuneau. Expoziția, care a avut loc în barăcile din spatele Palatului Industriei, cunoaște un succes atît de mare încît, la sfîrșitul lunii va fi mutată — îmbogățită cu noi tablouri — într-un local mai spațios. Publicul invadează sălile, criticii consacră celor refuzați lungi articole (sînt destul de favorabil comentate tablourile lui Renoir), dar în general acest eveniment nu contribuie la o mai mare liberalizare a juriului Salonului oficial (24).

Ceea ce i-a putut determina pe prietenii lui Manet să nu mai expună la Salon a fost chiar succesul obținut de tabloul acestuia *Țapul cu bere*. Apărea tot mai limpede faptul că juriul nu avea nici cea mai mică intenție de a se arăta mai liberal, și că numai concesiile făcute tradiției puteau să le deschidă porțile Salonului. Or ei erau tot mai puțin dispuși să facă asemenea concesii sau să picteze tablouri anodine care să placă juriului, rămînînd totodată credincioși propriilor lor concepții. Prin urmare, erau obligați să renunțe la orice tentativă de a se face primiți la Salon și să caute un alt mijloc de a-și prezenta publicului tablourile.

Monet, probabil, este cel care, în 1873, reia ideea — pe care el și Bazille o avuseseră încă din 1867 — de a organiza pe cheltuială proprie o expoziție a grupului. În mai 1873, Paul Alexis afirmă într-un articol scris fără îndoială la îndemnul prietenilor săi pictori, că „tocmai ca orice altă corporație, corporația artistică ar avea tot

Scanned with OKEN Scanner

interesul să-şi organizeze fără întîrziere camera sindicală“ şi să prezinte expoziţii independente. Alexis face chiar aluzie la proiectele discutate odinioară la cafeneaua Guerbois (25). Monet îi răspunde pe dată:

„Un grup de pictori întruniţi în casa mea a citit cu plăcere articolul publicat de d-voastră în *L'Avenir National*. Sîntem fericiţi văzînd că luaţi apărarea unor idei care sînt şi ale noastre, şi sperăm, după cum spuneţi, că *L'Avenir National* ne va acorda sprijinul său atunci cînd societatea pe care vrem să o întemeiem va fi pe deplin fondată“ (26).

Publicînd această scrisoare, Alexis arată într-o notă că „mai mulţi artişti de mare talent“ se alăturaseră deja lui Monet, numind printre alţii pe Pissarro, Jongkind, Sisley, Béliard, Amand Gautier şi Guillaumin, şi adăugînd: „Aceşti pictori, dintre care cei mai mulţi au expus, aparţin acelui grup de naturalişti animaţi de ambiţia justificată de a picta natura şi viaţa aşa cum sînt ele în realitate. Dar asociaţia lor nu va fi o bisericuţă. Ei vor să se unească în numele unor interese şi nu al unor sisteme, şi doresc să obţină adeziunea tuturor celor ce lucrează în acest domeniu“ (27).

Părea că nimic nu se poate opune succesului unui astfel de proiect, căci prietenii găsiseră treptat un mic cerc de colecţionari iar preţurile tablourilor lor urcau (Monet obţine acum pentru primele sale tablouri, între o mie şi o mie cinci sute de franci, Pissarro cinci sute de franci pentru tablourile mai recente). Cînd, la începutul anului 1874, directorul unui mare magazin parizian, Hoschedé, vinde la licitaţie un lot de tablouri de Pissarro, Sisley, Monet şi Degas, preţurile sînt, de asemenea, destul de ridicate. Dar în timp ce pictorii vedeau în aceasta un argument în favoarea reuşitei unei expoziţii de grup, Duret este de părere contrarie şi îl sfătuieşte pe Pissarro să nu participe.

„Nu-ţi mai rămîne de făcut decît un singur pas, îi scrie el în februarie 1874, acela de a ajunge

Scanned with OKEN Scanner

să fii cunoscut de public și să fii acceptat de toți negustorii și amatorii de tablouri. La acest lucru nu vei putea ajunge decît prin vînzările de la Hôtel Drouot și prin marea expoziție de la Palatul Industriei (unde se organiza Salonul). Ai, în prezent, un grup de amatori și de colecționari care-ți cumpără tablourile și care te susțin. Numele tău e cunoscut de artiști, de critici, de publicul de specialitate. Dar trebuie să mai faci încă un pas și să ajungi un nume de mare notorietate. Nu vei ajunge aici participînd la expozițiile organizate de societăți particulare. Marele public nu vizitează aceste expoziții, nu vine aici decît tot acel mic grup de artiști și de amatori de pictură care te cunosc dinainte.

Vînzarea Hoschedé te-a impus și te-a făcut mai cunoscut decît te-ar fi putut face orice expoziție particulară. Te-a pus față în față cu un public amestecat și numeros. Te sfătuiesc insistent să-ți întărești poziția cucerită expunînd, anul acesta, la Palatul Industriei. În situația care pare că s-a creat anul acesta, numele tău fiind acum cunoscut, nu vei mai fi refuzat. Dealtfel, ai dreptul să trimiți trei tablouri; din trei vor accepta, oricum, unul sau două. Aici tablourile tale vor fi văzute de aproximativ patruzeci de mii de oameni care presupun că vizitează expoziția, dintre care cel puțin cincizeci de negustori, amatori și critici de artă, care n-ar merge nicidecum anume să-ți vadă tablourile în altă parte. Dacă nu vor fi decît atîți și încă va fi destul, dar vor fi mai mulți, pentru că ocupi acum un loc important într-un grup despre care se discută și, care, în ciuda unor rezerve, începe să fie acceptat.

Te sfătuiesc să alegi tablouri care au un subiect, ceva care să semene întrucîtva cu o compoziție, și care să nu fie prea de curînd pictate. Te sfătuiesc să expui; trebuie să ajungi să se facă vîlvă în jurul tău, să bravezi și totodată să atragi de partea ta critica, trebuie să te confrunți cu marele public. Nu poți ajunge aici decît expunînd la Palatul Industriei“ (28).

Scanned with OKEN Scanner

Dar Pissarro preferă să nu urmeze acest sfat și să dea tot sprijinul proiectului lui Monet. Era poate îndemnat să procedeze astfel de considerente de ordin pur practic căci, la începutul anului 1874, Durand-Ruel se văzuse obligat să-și înceteze brusc achizițiile. Uimitorul val de prosperitate de care Franța se bucurase îndată după război și care poate explica prețurile ridicate atinse de tablouri la diferite vînzări ia brusc sfîrșit în anul 1873, fiind urmat de o mare depresiune economică (29). Pe de altă parte, tentativele lui Durand-Ruel de a vinde tablourile tinerilor pictori nu numai că întîmpinaseră mari piedici, dar îl făcuseră totodată să piardă încrederea de care se bucura din partea a numeroși colecționari care refuzau să-i împărtășească admirația, crezînd chiar că a înnebunit. Acumularea unui mare stoc de tablouri nevandabile îl adusese într-o situație financiară foarte dificilă; în prezent, pentru a face față obligațiilor sale, era constrîns să vîndă în pierdere importante tablouri ale pictorilor din Barbizon. În aceste condiții, trebuia să abandoneze pentru moment grupul din Batignolles, nu însă înainte de a fi reușit să convingă pe cîntărețul Faure să le cumpere un oarecare număr de tablouri. Faptul de a se găsi într-o situație nesigură după cîțiva ani de stabilitate, îi face pe tinerii pictori cu atît mai nerăbdători să apeleze la un public larg, printr-o manifestare care promitea să aibă mai mult prestigiu decît participarea lor la Salon. În plus, o expoziție particulară le permitea să prezinte fiecare un număr mai mare de tablouri decît ar fi putut să prezinte la Salon.

Proiectul lui Monet a fost deci bine primit, dar formarea propriu-zisă a grupului se dovedea dificilă pentru că fiecare pictor avea ideile sale proprii în ceea ce privește organizarea expoziției. Primul proiect, cel care prevedea să fie invitați și pictori din generația lui Corot, Courbet (acum exilat în Elveția), și Daubigny se pare că a fost părăsit, poate din cauză că unii dintre aceștia nu mai doreau să se asocieze cu grupul din Ba-

Scanned with OKEN Scanner

tignolles. De asemenea, s-a renunțat la ideea de a admite să participe oricine, așa cum preconizase articolul lui Paul Alexis.

Un prim diferend are loc atunci cînd Degas își exprimă teama că expoziția ar putea fi considerată ca o manifestare a pictorilor *refuzați*, deși prietenii erau ferm hotăriți să nu trimită nimic la Salon și să-și inaugureze expoziția cu cincisprezece zile înainte de deschiderea expoziției oficiale. Berthe Morisot, ale cărei tablouri nu fuseseră niciodată refuzate, acceptă cu curaj acest principiu și, alăturîndu-se celorlalți, hotărăște să nu prezinte juriului nici un tablou. Dar Degas nu-și schimbă părerea. Insistă pe ideea de a fi invitați să expună cît mai mulți artiști cu putință, de preferință cei care expuneau la Salon, pentru ca inițiativa să nu pară a avea un caracter prea revoluționar. Ceilalți afirmau că o expoziție care s-ar limita la membrii grupului lor ar prezenta mai multă unitate și ar sublinia mai bine specificul căutărilor lor. La aceasta Degas răspunde că ar avea mai multe șanse să fie priviți favorabil dacă s-ar alătura unor artiști ale căror tendințe păreau mai puțin „șocante" în ochii marelui public. Membrii grupului ajung să creadă că Degas — al cărui interes față de pictura „în aer liber" avusese totdeauna un caracter ușor distant — nu dorește să se identifice cu ei, așa cum s-ar fi întîmplat dacă nu ar fi expus și pictori din afara grupului. Pînă la urmă a prevalat propunerea lui Degas din motivul pur practic că un număr mai mare de participanți reducea automat contribuția bănească a fiecăruia dintre cei care expuneau.

Pissarro insistă pe necesitatea de a se forma o asociație cooperativă și propune ca model carta unei corporații a brutarilor pe care o studiase la Pontoise și pe care le-o citește prietenilor săi. La aceasta adaugă, din proprie inițiativă, un regulament de interdicții și de penalizări. Dar Renoir, care avea oroare de asemenea regulamente, reușește să înlăture aceste sugestii (30). S-a hotărît doar ca fiecare pictor să verse la casa comună o

Scanned with OKEN Scanner

zecime din banii realizați prin eventualele vînzări (Vezi proiectul de statut în apendice, vol. II).

Pissarro propune, de asemenea, un sistem care să asigure fiecăruia şanse egale în ceea ce priveşte amplasarea tablourilor şi să evite orice discuţie în această privinţă; locul fiecărui tablou urma să fie determinat prin tragere la sorţi sau printr-o decizie luată prin vot de către toţi participanţii. Pentru a obţine o aranjare mai armonioasă a tablourilor, se adoptă o soluţie de compromis, conform căreia acestea erau mai întîi triate după mărime, după care amplasarea lor era hotărîtă aşa cum s-a arătat mai sus.

După ce toate acestea sînt stabilite, se porneşte în căutarea unui local potrivit. Tocmai atunci fotograful Nadar îşi părăsise atelierul pe care, după spusele lui Monet, îl va împrumuta pictorilor. Acest local era situat la al doilea etaj al unei clădiri din strada Daunou, colţ cu boulevard des Capucines, şi se compunea din cîteva camere mari cu pereţii zugrăviţi în brun-roşcat şi luminaţi lateral, ca un apartament. O scară impozantă ducea direct din boulevard des Capucines la aceste galerii.

Această situare îi sugerează lui Degas, mereu dornic de a da proiectului lor un caracter neutru, ideea de a propune ca grupul să se numească *La Capucine* şi să aibă drept emblemă această floare pe afişele care anunţau expoziţia. Dar ideea sa n-a fost acceptată. Renoir s-a opus şi el la adoptarea unei denumiri cu semnificaţie precisă. „Mă temeam, va arăta el mai tîrziu, că dacă ne-am fi numit doar *Quelques-uns* sau *Certains*... criticii ar fi vorbit pe dată de o nouă şcoală“ În cele din urmă s-a hotărît ca grupul să expună pur şi simplu sub numele de *Societatea anonimă cooperatistă a artiştilor pictori, sculptori, gravori... etc.*

Între timp primii membri, Monet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas şi Berthe Morisot, începuseră să ducă o campanie activă pentru recrutarea participanţilor Cum era de aşteptat, Degas obţine cel mai mare număr de aderenţi. Printre alţii,

Scanned with OKEN Scanner

îi convinge să se alăture grupului pe prietenii săi Lepic, Levert și Rouart, ca și pe pictorul italian de Nittis, prieten cu el și cu Manet, insistînd mai ales ca de Nittis să trimită un tablou important și explicîndu-se în termenii următori: „Dat fiind că expui și la Salon, profanii nu vor putea spune că sîntem o expoziție a celor refuzați“ (32).

Degas încearcă de asemenea să-i convingă pe Tissot și pe Legros — amîndoi instalați definitiv la Londra — să se alăture vechilor colegi. „Dragul meu Tissot, îi scrie el, nu începe șovăială și nici alegere. Trebuie să participați la expoziția noastră. Va fi spre binele vostru (vă veți face astfel văzuți la Paris, de care se spune că fugiți), și al nostru. Manet pare că se încăpățînează să stea deoparte; mai tîrziu s-ar putea să regrete. Am văzut ieri cum este amenajat localul, cum este tapetat și luminat. E la fel de bun ca oricare altul. Iată că și Henner (membru al juriului după cea de a doua alegere) vrea să expună cu noi. Mă zbat și-mi dau toată strădania pentru treaba asta, și, cred, cu destul succes. Articolele din ziare încep să fie ceva mai mult decît simple anunțuri și, deși nu îndrăznesc încă să devină articole de fond de o coloană, par a avea tendința să capete oarecare amploare“.

„Mișcarea realistă nu mai are nevoie să lupte alături de alte grupări. Ea *este*, *există*, și trebuie să se înfățișeze publicului ca o mișcare *de sine stătătoare*. Trebuie să avem un *Salon realist*. Manet nu înțelege acest lucru. Îl consider, hotărît lucru, mai mult vanitos decît inteligent.

... Expuneți. Rămîneți ai patriei voastre și alături de prietenii voștri. Ne-am impus mai mult și sîntem mai bine primiți decît aș fi crezut vreodată, v-o jur“.

Și Degas mai adaugă: „Nu i-am scris încă lui, Legros. Încercați să-l vedeți, să-l convingeți. Contăm pe el. Nu trebuie să mai depună decît șaizeci de franci. Am adunat aproape toți banii.

Scanned with OKEN Scanner

Impresia generală este că facem un lucru bun, drept, simplu și bărbătesc. S-ar putea să mai avem încă multe neplăceri de înfruntat. Dar pînă la la urmă tot noi vom învinge“ (33).

La rîndul său Pissarro îi invită pe Béliard, pe Guillaumin și pe Cézanne, dar se pare că a obținut cu destulă greutate ca participarea acestuia din urmă să fie acceptată; unii se temeau ca publicul să nu fie prea șocat de tablourile sale. Totuși, Pissarro îi pledează cauza cu atîta ardoare, încît Cézanne este pînă la urmă acceptat, în ciuda lipsei de entuziasm a lui Degas. A existat de asemenea o oarecare opoziție cu privire la Guillaumin.

Dintre cei mai vîrstnici, Boudin a fost singurul care s-a alăturat grupului, fără îndoială la rugămintea lui Monet. Pe de altă parte, nu a mai participat nici Jongkind, a cărui adeziune fusese deja anunțată de Alexis. Erau cu totul douăzeci și nouă de participanți cînd, în ultima clipă, Bracquemond, la sfatul criticului Burty, se decide să expună alături de grup. Degas îi scrie pe dată:

„Burty mă înștiințează printr-un bilet, dragul meu Bracquemond, că ieri a reușit să te convingă să ni te alături și că dorești o întîlnire ca să putem discuta. În primul rînd, află că expoziția se va deschide pe 15 (aprilie). Trebuie deci să te grăbești. Trebuie ca tablourile să fie depuse pe data de 6 sau 7, sau chiar puțin mai tîrziu, dar destul de la timp pentru ca să putem avea catalogul gata în ziua deschiderii. Avem spațiu destul (în fostul atelier al lui Nadar, din boulevard des Capucines) și o poziție unică etc. etc. etc. Îți voi da o întîlnire. Vei vedea locul cu pricina. Vom sta de vorbă după aceea, dacă va mai fi nevoie. Participarea ta e o mare șansă pentru noi. Poți fi sigur că ne faci o mare plăcere și un mare bine. (Manet întărîtat de Fantin și cuprins de un fel de panică, refuză în continuare să participe, dar hotărîrea lui nu pare încă definitivă)“ (34).

Deși Degas a sperat pînă în ultima clipă că Manet se va alătura grupului. autorul tabloului *Țapul cu bere* nu avea cîtuși de puțin această intenție. Unul din motivele invocate atunci cînd

Scanned with OKEN Scanner

fusese invitat să expună alături de ceilalți, a fost că nu vrea să se compromită participînd alături de Cézanne (35). Dar adevăratele sale motive erau identice cu cele care îl făcuseră pe Duret să încerce să-l convingă pe Pissarro și aveau la bază ideea că numai participarea la Salon putea să asigure un adevărat succes. Edouard Manet împărtășea aceeași părere. Referindu-se la succesul recent pe care îl repurtase, expunînd tabloul *Țapul cu bere*, le spune de mai multe ori lui Renoir și lui Monet: „De ce nu rămîneți alături de mine? Vedeți bine că am trecere!“ (36). Iar lui Degas îi spune: „Expune alături de noi și vei obține o mențiune“ (37). Dar insistă mai ales pe lîngă Berthe Morisot încercînd s-o convingă să nu se alăture grupului. Toate strădaniile sale sînt însă zadarnice.

Fantin, din motive asemănătoare cu cele ale lui Manet, refuză să expună împreună cu vechii săi colegi, ca și Legros și Tissot, în ciuda insistenței lui Degas. Henner nu se alătură nici el grupului, și nici Guillemet, care de asemenea prefera un succes la Salon unui act de independență. Corot îl aprobă, dealtfel, spunîndu-i: „Dragul meu Antoine, ai făcut foarte bine că ai părăsit această bandă“ (36).

„Banda“ adunase pentru expoziție un număr de o sută șaizeci și cinci de tablouri. Cézanne trimisese trei: două piesaje înfățișînd localitatea Auvers și *Noua Olympia*; Degas zece tablouri, desene și pasteluri, reprezentînd curse, dansatoare și spălătorese; Guillaumin trei peisaje; Monet cinci tablouri, dintre care cîteva mai vechi, și șapte schițe în pastel; Berthe Morisot nouă picturi, acuarele și pasteluri; Pissarro cinci peisaje; Renoir șase tablouri, printre care *Loja* și o *Dansatoare*, pictate în 1873; precum și un pastel; Sisley cinci peisaje. Restul de o sută patrusprezece lucrări aparțineau celorlalți participanți: Astruc

Scanned with OKEN Scanner

(criticul, care din cînd în cînd, picta și sculpta el însuși), Attendu, Béliard, Boudin, Bracquemond, Brandon, Bureau, Cals, Colin, Debras, Latouche, Lepic, Lépine, Levert, Meyer, de Molins, Mulot-Durivage, A. Ottin, L. Ottin, Robert și Rouart (38).

Fratele lui Renoir, Edmond, se ocupă de tipărirea catalogului. Are mari dificultăți cu Degas, care n-a fost gata decît în ultima clipă. Monet, dimpotrivă, trimisese prea multe tablouri, ale căror titluri monotone — *Intrare în sat*, *Ieșire din sat*, *Dimineți în sat* — nu sînt pe placul lui Edmond Renoir. Cînd acesta și-a exprimat nemulțumirea, Monet i-a răspuns cu calm: „Pune atunci *Impresie*“ (39).

Monet însuși va explica mai tîrziu că trimisese un tablou făcut la Le Havre, de la fereastra sa și reprezentînd soarele văzut prin ceață și, în prim plan, cîteva catarge de corabie. „Mi s-a cerut un titlu pentru catalog; tabloul nu putea, într-adevăr, să treacă drept o vedere a orașului Le Havre. Am răspuns: Pune *Impresie*!“ (40). Într-adevăr, acest tablou a fost înscris în catalog sub titlul de: *Impresie*, *Răsărit de soare* (era unul dintre cele două versiuni reprezentînd portul pe care artistul le pictase în 1872).

Un comitet, în care Renoir era membru, se va ocupa de amplasarea tablourilor. Dar ceilalți se plictisesc curînd de această treabă, care-i revine aproape în întregime lui Renoir. Una dintre problemele principale a fost aceea de a se ajunge la o oarecare unitate plecîndu-se de la lucrări destul de disparate. Astfel, întîmpinînd din acest punct de vedere dificultăți cu tabloul de inspirație mai mult sau mai puțin academică al lui de Nittis, Renoir îl elimină pur și simplu. Acest tablou a fost expus, fără îndoială, la insistențele lui Degas doar, la cîteva zile după înaugurare cînd — de Nittis s-a plîns mai tîrziu din pricina asta — criticii și primii vizitatori deja se perindaseră (32).

Scanned with OKEN Scanner

Inaugurarea are loc la 15 aprilie 1874. Expoziţia urma să fie deschisă timp de o lună, de la orele zece la orele optsprezece şi de asemenea — era o inovaţie — de la orele douăzeci la orele douăzeci şi două. Biletul de intrare costa un franc iar catalogul cinzeci de centime. Încă de la început expoziţia pare a fi trezit un viu interes, dar publicul venea aici mai ales ca să se amuze. Un oarecare s-a apucat să spună că metoda de lucru a acestor pictori consta în a încărca un pistol cu mai multe tuburi de culoare cu care trăgeau asupra pînzei pe care apoi o semnau. Criticii au fost sau foarte severi sau au refuzat, pur şi simplu, să ia în serios expoziţia. La 25 aprilie apare în *Le Charivari* un articol semnat de Louis Leroy care, sub titlul: „Expoziţia impresioniştilor", rezuma atît atitudinea autorului său cît şi pe cea a publicului în general.

„Oh! cît de grea a fost ziua, scria criticul, cînd m-am hazardat să merg la prima expoziţie din boulevard des Capucines, în tovărăşia d-lui Joseph Vincent, peisagist, elev al lui Bertin, medaliat şi decorat sub mai multe guverne! Imprudentul pictor venise aici cu toată nevinovăţia; se aştepta să vadă pictură, aşa cum se vede peste tot şi bună şi proastă, mai mult proastă decît bună, dar nu din cea care să atenteze la bunele moravuri artistice, la cultul formei şi la respectul marilor maeştri. — Ah! forma! ah! marii maeştri! Nu mai avem nevoie de ei, dragul meu. Am schimbat toate astea.

Intrînd în prima sală, Joseph Vincent capătă o primă lovitură văzînd *Dansatoarea* d-nului Renoir.

— Ce păcat, îmi spune el, că pictorul, care are un oarecare simţ al culorii, nu desenează mai bine: picioarele dansatoarei sînt la fel de neconturate ca şi voalul fustei.

— Cred că sînteţi aspru cu el, îi răspund, desenul este, dimpotrivă, foarte riguros.

Scanned with OKEN Scanner

Elevul lui Bertin, crezînd că sînt ironic, se mulţumeşte să ridice din umeri, fără să-şi dea osteneala să-mi răspundă. Atunci, pe nesimţite, cu aerul cel mai nevinovat, îl duc în faţa tabloului *Cîmp arat* de d-l Pissarro. La vederea acestui peisaj formidabil, bietul om crede că lentilele de la ochelari i s-au împîclit. Le şterge cu grijă şi le pune din nou pe nas:

— Pentru Dumnezeu! exclamă el, dar ce mai e şi asta?

— Doar vedeţi... urme de zăpadă pe nişte brazde săpate adînc.

— Astea-s brazde, asta-i zăpadă?... Dar nu sînt decît nişte răzuituri de pe paletă puse uniform pe o bucată de pînză murdară. N-are nici cap nici coadă, nici parte de sus nici parte de jos, nici faţă nici spate.

—Poate... dar fixează o impresie.

— Ciudată impresie! Oh!.. şi asta ce mai este?

— O *Livadă* de d-nul Sisley. Priviţi copăcelul din dreapta; e pictat în culori vesele; dar impresia...

— Lasă-mă în pace cu impresia d-tale!.. tabloul ăstə nu-i nici terminat şi nici n-o să mai fie vreodată. Dar iată o *Vedere din Melun*, de d-nul Rouart. Nu găseşti că umbra din primul plan este de-a dreptul caraghioasă?

— Ceea ce vă şochează este vibraţia tonului.

—Spune tonul mîzgălit şi te voi înţelege mai bine. Ah! Corot, Corot, cîte crime se săvîrşesc în numele tău! Tu eşti cel care ai instaurat moda acestui fel neglijent de a picta, moda acestor frotiuri, a acestor culori împroşcate, în faţa cărora amatorul de artă a protestat timp de treizeci de ani şi pe care nu le-a acceptat decît constrîns şi forţat de calma ta încăpăţînare. Încă o dată, picătura de apă a străpuns stînca!

Bietul om bătea cîmpii astfel, pe un ton destul de liniştit, şi nimic nu mă putea face să prevăd accidentul supărător care avea să rezulte din

Scanned with OKEN Scanner

vizita sa la această bătăioasă expoziție. A suportat fără să se înfurie prea tare pînă și tabloul *Corăbii de pescuit ieșind din port*, de d-l Claude Monet; poate fiindcă l-am smuls din această primejdioasă contemplare înainte ca micile personaje nocive din primul plan să-și fi produs efectul. Din nenorocire, am făcut imprudența să-l las prea mult timp în fața tabloului *Boulevard des Capucines* de același pictor.

— Ah! ah! ricanează el în chip de Mefisto, iată un tablou cît se poate de reușit!... Asta zic și eu *impresie*... Vrei numai să-mi spui ce reprezintă aceste nenumărate pete negre din partea de jos a tabloului?

— Sînt cei ce se plimbă, îi răspund.

—Deci cînd mă plimb pe boulevard de Capucines, semăn cu ăștia?... La dracu! Îți bați joc de mine!

— Vă asigur, domnule Vincent...

—Dar aceste pete au fost obținute prin procedeul folosit la văruitul ghizdurilor de fîntîni: pleosc, pleosc! Și tot așa la nimereală! Dar e nemaipomenit, înspăimîntător! O să fac apoplexie, cu siguranță!

Am încercat să-l calmez arătîndu-i *Canalul Saint-Denis* de d-l Lépine și *La Butte Montmartre* de d-l Ottin, amîndouă în tonuri destul de delicate; dar soarta mi-a fost potrivnică: *Verzele* d-lui Pissarro l-au oprit din drum și, din roșu, a devenit stacojiu.

— Ceea ce vedeți sînt niște verze, i-am spus, cu o voce blîndă și convingătoare.

— Doamne! ce caricaturi!... Jur să nu mai mănînc varză toată viața!

—Și totuși, nu e vina lor dacă pictorul...

— Taci!... sau fac moarte de om!

Dar în clipa următoare, zărind *Casa Spînzuratului*, de d-nul Paul Cézanne, îl aud cum scoate un strigăt puternic. Straturile groase de culoare

folosite de autorul acestei mici bijuterii an desăvîrşit opera începută de *Boulevard des Capucines;* domnul Vincent începuse să delireze.

La început nebunia sa a fost destul de blîndă. Adoptînd punctul de vedere al impresioniştilor, nu mai contenea cu laudele.

—Boudin are talent, îmi spune, în faţa unei plaje pictate de acest artist, dar de ce îşi pigulește astfel marinele?

— Ah! consideraţi că pictura lui e prea făcută?

—Fără îndoială. Vorbeşte-mi de d-şoara Morisot! Această tînără persoană nu-şi pierde timpul reproducînd o seamă de amănunte de prisos. Cînd are de pictat o mînă, trage cu penelul tot atîtea linii cîte degete, şi treaba e gata. Nătărăii care caută nod în papură în legătură cu o mînă nu înţeleg nimic din arta impresiei şi marele Manet i-ar alunga din republica sa.

— Deci d-nul Renoir e pe drumul cel bun; nu afli nimic de prisos în tabloul său *Secerătorii.* Aş îndrăzni chiar să spun că personajele sale...

— Sînt chiar prea studiate.

— Ah! Domnule Vincent!... Priviţi aceste trei tuşe de culoare care par să reprezinte un om în lanul de grîu.

— Două sînt în plus; una singură ar fi fost de ajuns.

Am tras cu coada ochiului înspre elevul lui Bertin: faţa sa devenea de un roşu închis. Catastrofa mi s-a părut de neînlăturat, şi iată că ultima lovitură urma să-i fie dată de d-nul Monet.

— Ah! iată-l, iată-l! îl aud strigînd în faţa tabloului cu nr. 98. Îl recunosc, e favoritul lui nenea Vincent! Ce reprezintă acest tablou? Uită-te în catalog.

— *Impresie, Răsărit de soare.*

— Impresie, da, eram sigur, chiar îmi spuneam că, de vreme ce sînt impresionat, trebuie să existe

pe undeva o impresie... şi cîtă libertate, cîtă dezinvoltură în maniera de lucru! Hîrtia colorată în stare embrionară este încă mai lucrată decît această marină!

... Zadarnic caut eu să-i trezesc la viaţă judecata pe trei sferturi moartă... oribilul îl atrăgea. *Spălătoreasa*, atît de murdară, a d-lui Degas, îl face să scoată strigăte de admiraţie. Sisley însuşi îi pare dulceag şi preţios. Pentru a nu-i contraria mania şi de frică să nu-l enervez am început să caut ceea ce era acceptabil într-un *tablou de impresie* şi a trebuit să recunosc, fără prea mare greutate, că pîinea, strugurii şi scaunul din *Dejunul* de d-nul Monet, erau lucruri bine pictate (41). Dar el a respins aceste concesii.

— Nu, nu! îl aud strigînd, Monet e mai slab aici. Sacrifică pe altarul falşilor zei ai lui Meissonier. E prea făcut, prea făcut, prea făcut!... Vorbeşte-mi mai bine de *Moderna Olympia*.

— Vai! dacă aţi vedea-o! E o femeie îndoită de mijloc, alături de o negresă care-i ridică de pe trup ultimul voal, pentru a o arăta în toată urîţenia ei privilor fermecate ale unei momîi brune. Vă amintiţi de *Olympia* d-lui Manet? Ei bine, era o capodoperă în ceea ce priveşte desenul, corectitudinea, finisarea, în comparaţie cu cea a d-lui Cézanne.

Asta a fost picătura care a făcut să se reverse paharul. Judecata clasică a bietului domn Vincent, atacat din prea multe părţi deodată, s-a smintit cu desăvîrşire. Îl văd oprindu-se în faţa gardianului care păzeşte toate aceste comori şi, luîndu-l drept un portret, începe să-i facă o critică foarte severă:

— Iată un portret cît se poate de prost, îmi spune el ridicînd din umeri. E văzut din faţă, are doi ochi... şi un nas... şi o gură! ...Un impresionist nici nu s-ar fi gîndit să redea asemenea detalii. Cu toate aceste amănunte inutile din

această figură, Monet ar fi pictat douăzeci de gardieni!

— Vă rog să circulați, îi spune «portretul».

— Îl auzi? nu-i lipsește nici glasul! Cred că belferului care l-a pigulit i-a trebuit mult timp ca să-l facă!

Și ca să dea esteticii sale toată greutatea necesară, bietul domn Vincent începu să danseze dansul scalpului în fața gardianului buimăcit, strigînd cu o voce sugrumată:

— Eu sînt impresia care merge, cuțitul de pus culoare răzbunător, tabloul *Boulevard de Capucines* de Monet; sînt *Casa Spînzuratului* și *Moderna Olympia* de d-nul Cézanne! Ah! Ah! Ah!" (42).

A doua zi după apariția acestui articol, Latouche îl informează pe doctorul Gachet: „Astăzi, duminică, sînt de serviciu la expoziția noastră. Îți păzesc tabloul pictat de Cézanne *(O nouă Olympia)*. Nu răspund de el; mi-e teamă că-l vei căpăta înapoi sfîșiat" (43).

Articolul a făcut atît de multă vîlvă încît de Nittis scria, de la Londra, către un prieten din Italia spre a-l liniști cu privire la reportajul lui Louis Leroy: „Îți repet că n-am văzut expoziția și că n-am primit nici o scrisoare de la Degas...; pot totuși să-ți spun că chiar dacă n-ar fi fost expuse decît tablourile lui Degas, un desen de Bragmond (sic) și un portret de d-șoara Morisot — lucruri pe care le-am văzut — și tot ar fi fost de ajuns pentru ca taxa de intrare de un franc să fie justificată — ca să nu mai vorbesc de Pissarro, Monet și Sisley, peisagiști cu multe calități și foarte interesanți. Aceștia sînt atacați, și pe bună dreptate, pentru că seamănă cam prea mult între ei (sînt toți influențați de Manet) și ajung uneori să fie informi, într-atît predomină în pictura lor ideea de a schița doar realitatea. Este latura extremistă a școlii, dar asta nu în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă să-ţi poţi îngădui să condamni totul, fără să-ţi dai osteneala de a analiza...“ (44).

Tulburată, fără îndoială, de aceste articole, mama Berthei Morisot îl roagă pe fostul profesor al fiicei sale, Guichard, prietenul lui Corot, să se ducă la expoziţie spre a-i vedea tablourile şi a-i comunica părerea lui despre ele. Răspunsul nu s-a lăsat aşteptat. „Am vizitat expoziţia din atelierul lui Nadar, îi scrie acesta, şi vreau să vă comunic imediat impresia mea sinceră. Chiar de la intrare, dragă doamnă, am avut o strîngere de inimă văzînd tablourile fiicei voastre în această ambianţă nocivă. Mi-am spus: «Nu trăieşti în preajma nebunilor fără să devii tu însuţi nebun. Manet avea dreptate cînd nu voia să expună aici». Examinînd, analizînd totul cu grijă, găseşti desigur, ici şi colo, unele lucruri excelente, dar toate dovedesc, mai mult sau mai puţin, că autorii lor «nu-s chiar în toate minţile»“. Apoi, ca prieten şi pictor, Guichard o sfătuieşte pe Berthe Morisot să rupă total„ cu această şcoală zisă a viitorului“ (45).

Aceasta nu-i va urma, desigur, sfatul, dar pare evident că Duret şi Manet avuseseră dreptate cînd se împotriviseră proiectului de a se organiza o expoziţie particulară a grupului. Tocmai în momentul cînd Durand-Ruel se găsea în imposibilitate de a le veni în ajutor şi cînd o reuşită de ordin financiar era chiar mai necesară decît un succes moral, grupul nu izbutise decît să se facă ridicol. Pentru membrii lui nu este o consolare nici faptul de a vedea că nici Manet nu fusese mult mai bine tratat în cadrul Salonului, juriul refuzîndu-i două dintre cele trei tablouri pe care le prezentase şi acceptînd doar tabloul *Drumul de fier* şi o acuarelă. Mai mult, criticii s-au grăbit să stabilească o legătură între grup şi Manet în ciuda tuturor eforturilor acestuia de a se desolidariza (46). Rezultatul ar fi fost

Scanned with OKEN Scanner

aproape același și dacă ar fi expus împreună cu prietenii săi. Un critic american, confundîndu-l încă o dată pe Manet cu Monet, îi informează pe cititorii publicației *Appleton's Journal* că autorul unei „groaznice mîzgăleli" expuse la Salon, intitulată *Drum de fier* și reprezentînd o adolescentă și o fetiță, „amîndouă făcute parcă din cositor" expusese de asemenea două tablouri, *Dejunul* și *Boulevard des Capucines*, „la acea expoziție nespus de comică organizată de Societatea anonimă a pictorilor și sculptorilor". Criticul mai adaugă că aceste tablouri „erau două dintre cele mai absurde mîzgăleli din această ridicolă colecție de absurdități" (47). Fără să facă această confuzie de nume, Jules Claretie, unul dintre criticii parizieni cei mai cunoscuți, scrie următoarele: „D-nul Manet este dintre cei care pretind că în pictură poți și trebuie să te mulțumești cu *impresia*. Am văzut lucrările acestor *impresioniști* într-o expoziție de pe boulevard des Capucines, în atelierul lui Nadar. D-nii Monet — un Manet mai intransigent — Pissarro, d-șoara Morisot etc. — pare că au declarat război frumosului" (48).

„Expoziția noastră merge bine, îi scrie Pissarro lui Duret la începutul lunii mai; e un succes. Critica ne desființează și ne acuză că nu studiem. Mă întorc la studiile mele, îmi sînt mai de folos decît cititul; nu înveți nimic de la ei" (49).

După închiderea expoziției, Cézanne pleacă pe neașteptate la Aix, iar Sisley din nou în Anglia, Pissarro se întorsese la Pontoise, unde primise o lungă scrisoare de la Duret care, temîndu-se de descurajarea pictorului, încerca să facă bilanțul situației. „Ai ajuns, după multe eforturi să ai un public de amatori aleși și de gust, dar care nu sînt îndeajuns de bogați spre a plăti prețuri mari. În acest cerc vei găsi cumpărători care-ți vor da trei sute, patru sute și șase sute de

Scanned with OKEN Scanner

franci pentru un tablou. Mi-e teamă că înainte de a ajunge să vinzi în mod obișnuit cu o mie cinci sute și două mii de franci tabloul, va trebui să aștepți încă mulți ani. Corot a trebuit să ajungă la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani pentru ca tablourile sale să depășească mia de franci... Publicul nu iubește și nu înțelege pictura bună; este premiat Gérôme și nu Corot. Oamenii care se pricep la pictură și care înfruntă batjocurile și disprețul public sînt puțini la număr și nu prea bogați. Dar asta nu înseamnă că trebuie să te descurajezi. Vei avea pînă la urmă parte de toate, chiar și de glorie și de bogăție, dar pînă atunci prețuirea celor care se pricep și a prietenilor te despăgubește de disprețul proștilor" (50).

Dar valoarea „nutritivă" a acestei aprecieri era nulă, mai ales că în urma acestei expoziții s-au aflat puțini amatori care să cumpere, chiar și cu trei sute de franci, vreun tablou de Pissarro. „Am îndurat suferințe de neînchipuit, va scrie el cîțiva ani mai tîrziu unui prieten, sufăr și acum groaznic, și mai mult încă decît atunci cînd eram tînăr, plin de entuziasm și de înflăcărare, convins cum sînt că nu am nici un viitor. Și totuși cred că dacă ar trebui să iau totul de la capăt, aș urma fără șovăială același drum" (51).

NOTE

1 Boudin către Martin, 2 ianuarie 1872; vezi G. Jean-Aubry: *Eugène Boudin*, Paris, 1922, pag. 79.
2 Manet către Duret, 22 august 1871; vezi Tabarant: *Monet et ses oeuvres*, Paris, 1947, pag. 191.
3 Vezi: „Mémoires de Paul Durand-Ruel" în L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 189—192, și E. Moreau-Nélaton: *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. I, pag. 132—133.
4 Articol în *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, decembrie 1869, citat de Venturi, *op. cit.*, vol. I, p. 17—18.

Scanned with OKEN Scanner

5 P. Alexis: „Paris qui travaille", III, *L'Avenir National*, 5 mai 1873.

6 Degas către Frölich, La Nouvelle-Orléans, 27 noiembrie 1872; vezi *Lettres de Degas*, Paris, 1945, pag. 21—25. Pentru Degas la La Nouvelle-Orléans, vezi J. Rewald: „Degas and his Family in New Orleans", *Gazette des Beaux-Arts*, august 1946.

7 Degas către H. Rouart, La Nouvelle-Orléans, 5 decembrie 1872; *ibidem*, pag. 25—29.

8 E. de Goncourt, *Journal*, 13 februarie 1874; vezi *Journal des Goncourt*, vol. V, 1872—1877, Paris, 1891, pag. 111—112.

9 Vezi. J. Rewald: „Renoir and his Brother", *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1945.

10 În legătură cu acest tablou Léon Werth avea să scrie mai tîrziu următoarele: „Renoir şi Monet au pictat în acelaşi timp acelaşi motiv: frunzişuri, apă, raţe. Patruzeci de ani mai tîrziu, unul din cele două tablouri se afla la Durand-Ruel. Era tabloul lui Monet? Era tabloul lui Renoir? Nici Monet şi nici Renoir nu au putut răspunde cu certitudine. Ştiu acest lucru chiar de la Monet" (L. Werth: *Bonnard, le peintre*, Galerie Charpentier, Paris, 1945). Totuşi, pînă la urmă au căzut de acord asupra autorului lucrării; este probabil că semnătura lui Renoir a fost pusă în acel moment, căci pare într-adevăr adăugată la mulţi ani după executarea tabloului.

11 Pissarro către Guillemet, 3 septembrie 1872; vezi J. Rewald: *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 196.

12 Cele două tablouri sînt reproduse în *La Renaissance*, numărul special: „Cézanne", mai-iunie, 1936.

13 Pissarro către fiul său, 22 noiembrie 1895; vezi Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, p. 391.

14 Duret către Pissarro, 6 decembrie 1873; vezi L. Venturi şi L.R. Pissarro: *Camille Pissarro, son art, son oeuvre*, Paris, 1939, vol. I, pag. 26.

15 Pissarro către Duret, 2 mai 1873, *ibidem*, pag. 25.

16 Pentru Gachet vezi V. Doiteau: „La curieuse figure du Dr. Gachet", *Aesculape*, august-septembrie 1923, şi critica acestui articol făcută de Tabarant, *Bulletin de la vie artistique*, 15 septembrie 1923; „Van Gogh et les peintres d'Auvers chez le Docteur Gachet", număr special din *l'Amour de l'Art*, 1952; Rewald: „Gachet's Unknown Gems", *Art News*, martie 1952; şi scrierile lui Paul Gachet: *Cézanne à Auvers*, Paris, 1952; *Van Gogh à Auvers*, Paris, 1953; *Souvenirs de Van Gogh et de Cézanne*, Paris,

Scanned with OKEN Scanner

1953 şi *Deux amis des Impressionnistes* — le Docteur Gachet et Murer, Paris, 1956.

17 Vezi J. Laran: *Daubigny*, Paris, f.d. (1912), pag. 12.

18 Despre Tanguy vezi O. Mirbeau: *Des artistes*, Paris, 1922, vol. I, pag. 181—186; E. Bernard: „Julien Tanguy", *Mercure de France*, 16 decembrie 1908; T. Duret: *Van Gogh*, Paris, 1919, capit. IV; G. Coquiot: „Notes on French Impressionists", *Atlantic Monthly*, aprilie 1892, şi A. de Goaziu: Le „Père Tanguy" Paris, 1952.

19 Pissarro către Duret, începutul anului 1873; vezi A. Tabarant: *Pissarro*, Paris, 1924, pag. 21 (cinci tablouri de Pissarro aduseseră sumele de 270, 320, 250, 700 şi respectiv 950 de franci).

20 Pissarro către Duret, 2 februarie 1873; *ibid.* p. 21.

21 A. Silvestre, introducere la *Galerie Durand-Ruel, recueil d'estampes*, Paris, 1873, vol. I (cele trei volume n-au fost niciodată puse în vînzare).

22 Vezi T. Duret: *Manet*, Paris, 1919, pag. 104, şi Tabarant: *Manet et ses oeuvres*, Paris, 1947, pag. 206.

23 Vezi L. Vauxcelles: „Un après-midi chez Claude Monet", *L'Art et les Artistes*, decembrie 1905.

24 Vezi O. Reuterswaerd: „Renoir ou le triomphe du refus", *Arts*, 29 februarie 1952.

25 P. Alexis, *op. cit.* Pentru un alt extras din acest articol, vezi pag. 154.

26 Monet către Alexis, 7 mai 1873; vezi *L'Avenir National*, 12 mai 1873.

27 Vezi P. Alexis, *op. cit.*

28 Duret către Pissarro, 15 februarie 1874; vezi Venturi şi Pissarro, *op. cit.*, pag. 33—34.

29 Despre diferitele perioade de prosperitate şi de criză din Franţa, vezi S.B. Clough: *France. A History of National Economics*, New York, 1939, capitolul VII.

30 Vezi G. Rivière: *Renoir et ses amis*, Paris, 1921, pag. 43—44. Carta fondării „Societăţii Cooperative" poartă data de 27 decembrie 1873. Lepic, Levert, Rouart, Béliard şi Guillaumin figurează aici ca membri; Rouart şi Béliard fac chiar parte din Comitetul inaugural. Boudin (născut în 1824), invitat să expună împreună cu grupul, nu era cel mai vîrstnic dintre participanţi: Cals se născuse în 1810 iar sculptorul Ottin în 1811. (Informaţii comunicate de O. Reutersvaerd.)

31 Vezi A. Vollard: *Renoir*, capitolul VII.

32 Vezi J. de Nittis: *Notes et souvenirs*, Paris, 1894, pag. 237.

33 Degas către Tissot (februarie-martie) 1874; vezi *Degas Letters*, Oxford, 1947, pag. 38—40).

34 Degas către Bracquemond (martie 1874); vezi *Lettres de Degas*, Paris, 1945, pag. 33—34.

35 Vezi M. Elder: *Chez Claude Monet à Giverny*, Paris, 1924, pag. 49.

36 Vezi Vauxcelles, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

37 Vezi J. Elias: „Degas", *Neue Rundschau*, noiembrie 1917.

38 Pentru un catalog rezumat al expoziției, vezi Venturi: *Archives*, vol. II, pag. 255—256. În cataloagele expozițiilor impresioniste sînt menționate numai titlurile tablourilor, fără dimensiuni și date. Este deci uneori imposibil să se identifice lucrările expuse, mai ales că pictorii nu trimiteau totdeauna numai tablouri recente. Uneori unele tablouri erau adăugate sau schimbate în cursul expozițiilor, în alte cazuri unele lucrări care figurau în catalog nu erau expuse deloc. Degas anunța adeseori tablouri pe care nu le trimitea.

39 Amintiri inedite ale lui Edmond Renoir. Domnește o oarecare confuzie în privința identității tabloului *Impresie, răsărit de soare*, expus în 1874. Mult timp s-a crezut (edițiile precedente ale lucrării noastre au contribuit la perpetuarea acestei erori) că tabloul care urma să dea numele mișcării impresioniste era acela care aparținuse doctorului de Bellio, astăzi la Muzeul Marmottan din Paris. Totuși, acest tablou nu prezintă în prim plan „înaltele catarge de corăbii menționate de artist iar soarele pare aici mai curînd că apune decît că răsare. Mai mult, Monet, care nu a trimis niciodată de două ori același tablou la expozițiile grupului, va fi reprezentat la cea de-a patra expoziție, în 1879, prin tabloul *Ceață, impresie*, dat de domnul de Bellio. Tabloul *Impresie* expus în 1874 este deci probabil a doua versiune a acestui subiect, pictat și în 1872, versiune care se află acum într-o colecție particulară din Paris. (informație comunicată de Daniel Wildenstein.)

40 Vezi M. Guillemot: „Claude Monet", *La Revue illustrée*, 15 martie 1898.

41 E vorba de o lucrare de tinerețe, tabloul *Dejunul*, aflat acum la Staedelsches Institut din Frankfurt pe Main; vezi pag. 135.

42 L. Leroy: „L'exposition des impressionnistes", *Charivari*, 25 aprilie 1874.

43 Latouche către Dr.-ul Gachet, 26 aprilie 1874; vezi P. Gachet: *Deux amis des Impressionnistes — Le docteur Gachet et Murer*, Paris, 1956, pag. 58.

44 Nittis, Scrisoare către un prieten, Londra, 1874; citată de A. Longhi în introducerea sa la ediția italiană a prezentei lucrări: Rewald: *Storia dell'Impressionismo*, Florența, 1949, pag. XIV—XV.

45 Guichard către doamna Morisot (aprilie-mai 1874); vezi J. Baudot: *Renoir, ses amis, ses modèles*, Paris, 1949, p. 57.

46 În 1877 un critic „poet" va scrie: „Cine aruncă cu piatra în impresionism? / Manet. / Cine, plin de furie, vorbește de șarlatanie: / Manet. / Și totuși... cine a provocat schisma? / Tot Parisul îl cunoaște /

Scanned with OKEN Scanner

Manet, numai Manet." H. Polday: *Le Salon humoristique*, Paris, 1877, citat de Jamot, Wildenstein, Bataille: *Monet*, Paris, 1932, vol. I, pag. 95.

47 „The Salon of 1874"; scrisoare din Paris nesemnată, 25 mai 1874, *Appleton's Journal*, 20 iunie 1874.

48 J. Claretie: „Le Salon de 1874", reprodus în *L'Art et les artistes français contemporains*, Paris, 1876.

49 Pissarro către Duret, Pontoise, 5 mai 1874; vezi J. Rewald; *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, 1939, pag. 217.

50 Duret către Pissarro, 2 iunie 1874; vezi Venturi și Pissarro, *op. cit.*, vol. I, pag. 34.

51 Pissarro către Murer (vara anului 1878); vezi Tabarant: *Pissarro*, pag. 43.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Introducere 5

1855 — 1859
Expoziția universală de la Paris, 1855. Panorama artei franceze 11

1859 — 1861
Monet și Boudin. Manet și Degas. Academia elvețiană. Atelierul lui Courbet 38

1862 — 1863
Atelierul lui Gleyre. Salonul celor refuzați și reorganizarea Școlii de Bele-Arte 64

1864 — 1866
Barbizonul și pictorii săi. Saloane noi. Succese și decepții 91

1866 — 1868
Zola critic de artă. O nouă expoziție universală. Proiecte pentru o expoziție a grupului de prieteni. Noi dificultăți întîmpinate de Monet 119

1869 — 1870
Cafeneaua Guerbois. Stampe japoneze. La „Grenouillère“ 160

Scanned with OKEN Scanner

1870 — 1871
Salonul din 1870. Războiul şi Comuna. Monet şi Pissarro la Londra 190

1872 — 1874
Anii de după război. Prima expoziţie a grupului (1874). Originea termenului „impresionism“ 211

Scanned with OKEN Scanner

1870 — 1871
Salonul din 1870. Războiul şi Comuna. Monet şi Pissarro la Londra 190

1872 — 1874
Anii de după război. Prima expoziţie a grupului (1874). Originea termenului „impresionism“ 211

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR : IRINA IONESCU
TEHNOREDACTOR : ELENA JUCU MIRESCU

BUN DE TIPAR : 6 IUNIE 1974. APĂRUT 1974 ;
COLI DE TIPAR 10,5 ;
PLANȘE TIPAR ÎNALT 48
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.036 ;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 16 200+20+140

TIPARUL EXECUTAT SUB COMANDA
NR. 40 168 LA COMBINATUL POLIGRAFIC
„CASA SCÎNTEII", PIAȚA SCÎNTEII NR. 1
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de arte
12
Arte și civilizații

istoria impresionismului

În primăvara anului 1874 un grup de pictori tineri sfidează Salonul oficial și organizează o expoziție particulară. Dacă această acțiune însemna prin ea însăși o ruptură cu vechile obiceiuri, tablourile expuse păreau, de la prima vedere, încă și mai opuse tradiției. Iată de ce reacția vizitatorilor și a criticii nu a fost deloc favorabilă acestei inovații... Vor trebui să treacă ani de luptă și de sărăcie pînă cînd membrii acestui mic grup de pictori își vor convinge publicul...

JOHN REWALD

vol. I—II Lei 28

Scanned with OKEN Scanner